د. جابر عصفور

الصورة الفنية

اث النقدي والبلاغي عند العرب

المركز الثقافي العربي

الصورة الفنية

في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

* الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب).
* تأليف: د. جابر عصفور.
* الطبعة الثالثة 1992
* جميع الحقوق محفوظة
* الناشر: المركز الثقافي العربي
* العنوان:
□ بيروت/الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
* ص.ب/113-5158/ * هاتف/343701-352826/ * تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي ـ الأحباس * ص.ب/4006/ * هاتف/303339-307651/
● 28 شارع 2 مارس * هاتف/271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

د. جابر عصفور

الصورة الفنية

في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

المركز الثقافي العربي

الاهداء

إلى ذكرى أستاذي
الدكتور عبد العزيز الأهواني
الذي ادين له بافضل ما في هذا الكتاب

مقدمة

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخيليا متميزاً في طبيعته عن غيره من الأنشطة الانسانية. وانطلاقاً من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي، وتعميق وعيه بنفسه، وخبراته بالواقع. ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد المعاصر، فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمَنْ يتلقاه.

ومع أن «الصورة الفنية» مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي. قد لا نجد المصطلح ــ بهذه الصياغة الحديثة ــ في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام. إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير ــ بالتالي ــ مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل

قائماً ما دام هناك شعراء يبدعـون، ونقاد يحاولون تحليـل ما أبـدعوه، وإدراكه، والحكم عليه.

ولقد عالج نقدنا القديم « قضية الصورة الفنية » معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركّز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الاثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الاثارة بنوع متميز من اللذّة، والتفت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره. فضلاً عن أن الصورة كانت تفرض نفسها ــ دوماً ــ على وعي الناقد القـديم، أثناء بحثـه القضايـا الأساسية التي شغلته، مثْل الموازنة، والسرقات، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار، أو ابتداع.

وقدم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها. وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية والقرآنية، كما أفاد من التراث اليوناني السابق عليه.

وعلى الرغم من ذلك فإن أحداً من الباحثين المحدثين ــ فيما أعلم ــ لم يخصص بحثاً أو أبحاثاً قائمة بذاتها، يتناول فيها ما توصّل إليه أسلافنا من النقاد والبلاغيين في درسهم العملي للنصوص، أو يوضح بشكل تفصيلي اضافاتهم الأصلية إلى تراث اليونان البـلاغي والنقدي. ورغم تقـديري للجهد الطيب والمخلص الذي بذله بعض أساتذتنا في مجال النقد والبلاغة عند العرب، فإن دراساتهم لمشكلة الصورة الفنية كانت شيئاً عَرَضياً، أو جزءاً مكملاً لدراسات تتناول موضوعات أعم من الصـورة. والدراسـة الوحيدة التي خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة « الصورة الأدبية » ــ رغم أهمية بعض ما حققته ــ لم تبذل جهدها في تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها، فتركت معالجة نظرية الخيال في التراث بحجة أن النقد العربي لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في انتاج الشعر، ثم

تخلصت من النقد القديم برمته في فصلين عن المعنى الأدبي والتشبيه، والمؤثرات الروحية في بحث الاستعارة، لتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية في النقد المعاصر.

ولقد أحسست إحساساً قويا بقصور الدراسات الحديثة في بحث قضية الصورة في التراث ، أثناء دراستي لموضوع « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر » ـــ وكانت رسالتي للماجستير ـــ مما دفعني إلى العودة إلى الكتابات النقدية والبلاغية القديمة نفسها، كي أتعرّف من خلالها على الأسس النظرية التي دعمت مفاهيم نقاد « الإحياء » وشعرائه عن الصورة. على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل جعلني أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في التراث النقدي العربي مشكلة جوهرية، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة. ومن هنا كان اختياري « قضية الصورة الفنية في التراث » موضوعا لهذا البحث، آملاً، أن أسدّ بعض ما شعرت به من نقص أثناء دراستي للماجستير.

وفي تقديري أن الكشف عمّا توصّل إليه التراث النقدي والبلاغي من انجازات تتصل بقضية الصورة الفنية يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية. أول هذه الجوانب هو الخيال، أو المَلَكة التي تشكل صور القصيدة ونصل ما بينها في عمل أدبي. وثانيها: دراسة طبيعة الصورة ذاتها، باعتبارها نتاجاً لهذه المَلَكة، ونسيجا متميزاً من العلاقات اللغوية، يقدم المعنى تقديماً حسياً. وثالثها: دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي، وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء.

وما زلت أرى أن الكشف عن هذه الجوانب يكشف عن الأساس النظري المتكامل لأي نظرية أصيلة في الصورة. ولذلك بدأت البحث بدراسة مفهوم الخيال وطبيعته، على أساس أن درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة. وكنت أرى أن فهم النظرة القديمة إلى الخيال الانساني، وما يتصل بها من تحديد لأهميته وقيمته على المستويين المعرفي والأخلاقي، وما يترتب عليها من تحديد لجانبي الغاية والقيمة في النشاط الابداعي للشاعر، هو المدخل الأول لدراسة تصور النقد القديم لطبيعة

الصورة الفنية. وبالفعل كانت النتائج التي توصّلت إليها في هذا الجزء من البحث بمثابة ضوء يكشف الأسباب التي أدّت بالناقد القديم إلى الالحاح على ضرورة التناسب المنطقي الصارم بين عناصر الصورة، ونفوره اللافت من الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء، وحرصه الشديد على الوضوح وادراك التميز بين العناصر، والانفصال الكامل بين المدركات. مما ترتب عليه تفضيل التشبيه على الاستعارة، وحصر الاستعارة ـ لو فضلت ـ في علاقة واحدة جامدة هي علاقة التشابه المنطقي.

أمّا عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين، تراعي كل منهما جانباً من جانبي الصورة في مفهومها القديم. يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة ـ كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعهما ـ أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان ـ كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل. وكان من الضروري أن أمهّد لدراسة ذلك الجانب من الصورة بدراسة ما أسهمت به بيئة اللغويين في تحديد مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر، فضلاً عن طبيعة اللغة الشعرية، وما أسهمت به بيئة المتكلمين في بحث المجاز وتأصيل موضوعاته وتحديد طبيعته، وما أضافته بيئة الفلاسفة من ربط قوي بين الأنواع البلاغية للصورة وبين عملية التخييل الشعري. ولقد أفادني ذلك التمهيد في توضيح التأثيرات المتنوعة التي وجهت دراسة الصورة وجهات عقيمة، لا تفيد في تأمل ثراء العمل الأدبي، وتنوع مدلولاته.

ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى. ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة على مخاطبة احساسات المتلقي، واثارة «صورة ذهنية» في مخيلته. ولقد دعمت المعارف الفلسفية المترجمة فهم هذا الجانب من الصورة، كما أنها شجعت الميل إلى حصر الصورة الفنية في النمط البصري وحده، فكان أفضل الوصف ما قلب السمع بصراً. بالإضافة إلى أن المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كانت تؤكّد ذلك الميل وتدعمه.

ولقد شغل البحث في ذلك كله أربعة فصول من هذا الكتاب، فركز

الفصل الأول على طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة، واهتم الفصلان الثاني والثالث بالأنواع البلاغية للصورة، وانصرف الفصل الرابع إلى دراسة التصوير والتقديم الحسي للمعنى. أمّا الفصل الخامس والأخير فقد خصصته لأهمية الصورة ووظائفها في التصور القديم، فبدأت بالفرضية القديمة عن علاقة الصورة بالمعنى، وما ترتب عليها من تحديد لأهمية الصورة، ثم توقفت عند التركيز على فهم الجانب الوظيفي للصورة من زاوية المتلقي فحسب، وأفضت فيما ترتب على ربط الوظائف الفرعية للصورة بالوظائف العامة للشعر، وضرورة تناسبها مع مقتضيات الأحوال الخارجية أو مقامات المستمعين.

ولقد حاولت أن أتعامل مع التراث النقدي والبلاغي على أساس من النظر إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف التي ساهمت في اثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة، مثل الفلسفة وعلم الكلام، واللغة والتفسير. ومما حتم ذلك التعامل أن المنظِّرين الأساسيين للنقد والبلاغة العربية كانوا من المتكلمين، والصلة بين المتكلمين والفلاسفة صلة وثيقة، فضلاً عن أنهم كانوا علماء لغة أو تفسير بارزين. ولا أدلّ على ذلك من الجاحظ والرماني والزمخشري المعتزليين، وعبد القاهر والباقلاني الأشعريين. كما أن ناقداً جليل الشأن مثل حازم القرطاجني لا يمكن تعمق تصوره لعملية التخييل الشعري، وفهم حديثه عن « الصور الذهنية » من حيث دلالتها على ما هو خارج الذهن، كما لا يمكن فهم الحاحه على التطابق بين الصور الحاصلة في الأذهان والأشياء الموجودة في الأعيان، دون الرجوع إلى أصوله الفلسفية التي أفادها من الفارابي وابن سينا وابن رشد، سواء في مباحثهم عن النفس، أو شروحهم لكتب أرسطو، وبخاصة كتابي الشعر والخطابة. ولقد أتاحت لي هذه النظرة التعرّف على جوانب ثرية في التراث، كنت أجهلها كل الجهل، وأظن أن الدراسات الحديثة لم تسلط عليها ضوءاً كافياً بعد.

ولقد حاولت ــ أخيرا ــ أن أنظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية. ولا شك أن ذلك الفهم كان يوجه اختياري للمشاكل، أو

طريقة العرض، كما كان يعينني على اتخاذ موقف نقدي مما أعرض. ولكني ـ في نفس الوقت ـ كنت مدركا للمزالق التي تؤدّي إليها النظرات المعاصرة إذا طُبقت تطبيقا عشوائياً على مادة قديمة، أو إذا تحمس لها الباحث حماسا مفرطاً. ولهذا وضعت دائما في اعتباري أنني أتعامل مع تراث له ظروفه وطبيعته الخاصة، أبحث عن جوانب الأصالة فيه، كما أبحث عن جوانب الزيف، ويؤرقني البحث عن العلل والأسباب التي أدّت إلى هذه أو تلك. لكنني ـ في النهاية ـ كنت أحكم على ما أعرض من خلال تصور معاصر للصورة. ولعلي لست بحاجة إلى القول بأن تقديرنا للظروف التاريخية للتراث لا ينبغي أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدي منه، في ضوء وعينا المعاصر، وما يؤرقه من مشاكل وقضايا. ولا بأس من أن يتغير هذا الموقف مع تغير العصر وتطور قيمه، فالمهم هو أن يكون لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا، ليكون هذا التراث متفاعلا مع حاضرنا، لا مجرد صفحات موجودة في كتب مطبوعة أو مخطوطة، نكتفي بالاشارة إليها.

الدقي، يونيو ١٩٧٣

طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة

١ ــ مصطلح الخيال

يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة « الخيال » إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة. ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة « الخيال » في المصطلح النقدي المعاصر، والذي يتجلّى في القدرة على ايجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة. وكأن الخيال ــ لو استعرنا مصطلحات ريتشاردز السيكولوجية ــ « لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة »[١].

ويجنح الناقد المعاصر ــ عادة ــ إلى القول بأن نوعية الخيال وامكانياته وفاعليته هي ما تميز الفنان المبدع عن غيره. ولا تنفصل قيمة الشاعر الخاصة - في مثل هذا التصور - عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر

(١) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي / ٣١٥.

والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة. وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست إلّا هذه الخاصية[٢]. وليس ذلك بالأمر الغريب فإننا عادة ما نصف ابداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة، وعادة ما نذهب إلى القول بأن خيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد، ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها، سعياً وراء تقديم رؤ ية جديدة متميزة للواقع نفسه.

والخيال الشعري ــ بهذا الاعتبار ــ نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نَسخاً أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى اعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤ ية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على اثراء الحساسية وتعميق الوعي. ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً في جدته وأصالته.

عندما نتعامل مع « الخيال » على هذا النحو، ونشير به إلى مثل هذه المعاني التي أخذت تعتور الكلمة، وتصاحبها في المصطلح المعاصر للنقد العربي، فإننا لا نفكر في الدلالات العربية القديمة للكلمة بقدر ما نفكر ــ مثلاً ــ في الكلمة الأجنبية (Imagination) التي تبرز ــ على مستوى الاشتقاق ــ العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنية، على نحو لا تؤدّيه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين. إن علاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination) و (Imagery) تشي بالصلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضح ــ بشكل ضمني ــ أن أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلّا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه؛ فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه.

---

(٢) cleanth Brooks: Modern Poetry and the Tradition, p. 42.

أمّا الدلالات العربية القديمة لكلمة «الخيال» فإنها لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات واعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس. إنها تشير إلى الشكل والهيئة والظل(٣)؛ كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو شخص(٤) وجليٌّ أن مثل هذه الدلالات ليست هي ما نشير إليه بالكلمة في المصطلح النقدي المعاصر. ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة « الخيال » تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية؛ أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى مَلَكَة الخيال نفسها. ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباحت توسيع الدلالة القديمة، على أساس مجازي مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية.

ولكن ثمة مادة لغوية هامة هي « التخيل » وتلك هي التي يمكن أن نعدها بمثابة المقابل الدقيق لكلمة (Imagination) التي تدل على عملية التأليف بين الصور واعادة تشكيلها. وكلمة « التخيل » ترادف ــ لغوياً ــ « التوهم » و « التمثل » تقول تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصورته فتصور. وتوهم الشيء تخيله وتمثله، سواء أكان في الوجود أم لم يكن(٥).

ويمكن أن نجد لكلمة « التخيل » بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوي في النصف الأول من القرن الثالث، وخاصة عند المعتزلة، ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة، أو ابن المعتز. وأهم ما نخرج به من

---

(٣) الخيال والخيالة الشخص. والخيال كل شيء تراه كالظل. وربما مرّ بك الشيء شبه الظل فهو خيال. والخيال هو خيال الطائر يرتفع إلى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقضّ عليه ولا يجد شيئاً، وهو خاطف ظله. والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب او شبهه للغنم أو لولد الناقة ليفزع منها الذئب فلا يقربها. اللسان: مادة «خيل».

(٤) الخيال والخيالة ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة. والخيال والخيالة الطيف. وكذلك خيال الانسان في المرآة وخياله في المنام هو صورة تمثاله. اللسان: مادة «خيل».

(٥) اللسان: مادة «خيل» و«وهم» و«مثل».

تأمل أنواع السياق الذي ترد فيه كلمة « التخيل » عند مَنْ أشرت إليهم، أن الكلمة كانت تُستخدَم للاشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن ادراجها تحت ما نسميه الآن سيكولوجية الادراك. ذلك لأن الكلمة كانت تُستخدَم للاشارة إلى عمليات التوهم، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة في النفس، بفعل مخادعة الأشخاص، أو بتأثير الخوف أو المرض، أو ما أشبه. لذلك كان النظّام ــأستاذ الجاحظــ يفسّر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار، تتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسعالى، على أنه من قبيل التخيل الذي لا حقيقة له، والنابع من انفراد العربي وتوحشه في الفلوات والقفار « ومَنْ انفرد فكّر وتوهّم واستوحش وتخيل، فرأى ما لا يُرى وسمع ما لا يُسمع »(٦). أو كما يروي الجاحظ عن أستاذه: « وإذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرق ذهنه، وانتقضت أخلاطه، فرأى ما لا يُرى وسمع ما لا يُسمع »(٧). وقريب من هذا المعنى ما يقوله ابن المعتز من أن الذي يسكر بعض السكر لا يحكم على الأشياء إلاّ حكما رديئا: « وذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح، ولهذا تجده يتخيل أشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة »(٨). ومن هنا كان « التخييل » ــوهو الفعل الذي يوجه مسار التخيلــ عند الجاحظ نظير « الايهام » الذي يحدث لأسباب متعددة، منها: « تخييل من المرار، وتخييل من الشيطان، وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقح، وذهن لم يستمر، فيحمله على الدقيق وهو بعد لا يفي بالجليل، ويتخطى المقدمات متسكعاً بلا إمارة، فرجع حسيراً بلا يقين، وغبر زمانا لا يعرف إلاّ الشكوك والخواطر الفاسدة، التي متى لاقت القلب على هذه الهيئة كانت ثمرتها الحيرة »(٩).

واستخدام مادة « التخيل » على هذا النحو المتصل بالدلالة على بعض الظواهر الإدراكية يجعلني أفترض أن الدلالات الحسية القديمة للمادة اللغوية

---

(٦) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن / ٨٧.

(٧) الجاحظ: الحيوان ٦ / ٢٥٠.

(٨) ابن المعتز: فصوص التماثيل / ١٠٢.

(٩) الجاحظ: الحيوان ٣ / ٣٧٩ ــ ٣٨٠ وأنظر نفس المرجع ٥ / ١٢٣ وقارن ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث / ٢٢٢ وتفسير الطبري ٢ / ٤٤٦.

للتخيل قد بدأت في الاتساع، وصارت قابلة لأن تستوعب الاشارة إلى عمليات عقلية أو ذهنية، بفضل ما أفاده المتكلمون من الفلاسفة، وما نقلوه عنهم من معارف وخبرات جديدة.

وعندما نحاول أن نبحث عن الدلالة الاصطلاحية المحددة لكلمة « التخيل » عند الفلاسفة فإن علينا أن نبدأ بالكندي، باعتباره أول فيلسوف عربي متميز. وهنا لا بدّ أن نشير إلى رسالته « في حدود الأشياء ورسومها » باعتبارها أول محاولة معجمية ـ نعرفها ـ لتحديد الدلالات المتمايزة للمصطلح الفلسفي عند العرب. وفي هذه الرسالة نجد مصطلحي « التوهم » و « التخيل » يُشار إليهما باعتبارهما مترادفين عربيين يقابلان الكلمة اليونانية (Phantasia)[١٠]. يقول الكندي: « التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها. ويُقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها »[١١]. وكلا التعريفين اللذين يذكرهما الكندي هام. لأنهما يشيران إلى عدة حقائق، أهمها: أن كلمتي « التخيل » و « التوهم » قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفي من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الادراك. ومن ثمّ ترادفت الكلمتان معاً وتزاوجتا في التعبير عن إحدى قوى النفس الباطنة « فنطاسيا » أي تلك القوة التي تتوسّط ـ في التصور السيكولوجي القديم ـ ما بين الحس والعقل، وتمارس نشاطها في مادة الصور التي تنطبع في الذهن مع عملية الادراك الحسي.

---

(١٠) من المعروف أن الكلمة الانجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatio التي كانت بدورها مقابلاً متأخراً للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اليونانية اشتقت الكلمة الانجليزية Fancy اشتقاقاً مباشراً. وظلت الكلمتان Imagination و Fancy مترادفتين طويلاً من حيث اشارتهما إلى عملية تلقي الصور أو ملَكة تشكيلها. ولم تبدأ الكلمتان في الانفصال والتمايز الجدي إلاّ مع الرومانسيين، خاصة مَنْ تأثر منهم بالفلسفة المثالية الالمانية عند كانط وشيلنج، وبعد أن وضع كولردج تفرقته الهامة بين الخيال والوهم. راجع:
Norman Friedman, Imagination Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p. 370.

(١١) رسائل الكندي ١ / ١٦٧.

ويبدو أن ازدواج المصطلح العربي الذي يشير إلى مقابل يوناني واحد، على النحو الذي نجده في رسالة الكندي، جاء نتيجة اختلاف المترجمين في اختيار اللفظة العربية المناسبة، بمعنى أن بعض المترجمين آثر أن يضع لفظة «التوهم» مقابلا للكلمة اليونانية «فنطاسيا»، في حين اختار البعض الآخر لفظة «التخيل» وهي اللفظة التي قُدِّر لها الشيوع والبقاء عند الفلاسفة بعد القرن الثالث. ويمكن التيقن من صواب هذا الاستنتاج بالرجوع إلى الترجمات العربية المبكرة للفلسفة اليونانية، خاصة ما يتصل منها بالمشكلات النفسية التي يقترن بها المصطلح اليوناني عادة. وهنا نجد أن اسحق بن حنين ــمثلاــ يستخدم كلمة «التوهم» ويلح عليها لتأدية معاني الكلمة اليونانية «فنطاسيا»، بينما يلحُّ قسطا بن لوقا على كلمة «التخيل» ومشتقاتها، ويؤدي بها المعاني المتميزة لنفس الكلمة اليونانية التي تعامل معها معاصره إسحق.

واسحق بن حنين وقسطا بن لوقا من مترجمي الدور الثاني لحركة الترجمة(١٢)، وكلاهما عاش في القرن الثالث، وهو قرن مبكر ــخاصة في نصفه الأولــ بالنسبة لصياغة المصطلح الفلسفي عند العرب. وكلاهما ــبعد ذلكــ عاصر الكندي. أمّا اسحق بن حنين (ــ ٢٩٨ هـ) فقد ترجم ــضمن ما ترجمــ كتاب النفس لأرسطو إلى العربية، بعد أن نقله أبوه من اليونانية إلى السريانية. وفي الترجمة المنسوبة إلى اسحق لا يقابلنا مصطلح «التخيل» بقدر ما يقابلنا مصطلح «التوهم». لقد ارتضى اسحق الكلمة الثانية ــفيما يبدوــ وآثرها على الأولى. ومع أن اسحق يلحُّ على كلمة «التوهم» طوال ترجمته لكتاب النفس فإنه ــفي أحيان قليلةــ يستخدم الفعل «يتخيل» بطريقة يُفهَم منها أن التخيل» يرادف «التوهم» في المعنى والاصطلاح. يقول ــمثلاــ : «إن التوهم حال يُتخيل لنا فيها شيء ليس

---

(١٢) الدور الثاني لحركة الترجمة يبدأ من عهد المأمون سنة ١٦٨ هـ إلى سنة ٣٠٠ هـ وأشهر مترجميه يحيى أو يوحنا البطريق، وقسطا بن لوقا، وحنين بن اسحق، وابنه اسحق، وثابت بن قرة. راجع أحمد أمين: ضحى الاسلام ٢ / ٢٦٣ ــ ٢٦٥.

بموجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول إسمه فيكون واحدا من التي يقضى بها: فإمّا صدقا وإمّا كذبا »[١٣]. وليس يعنينا ــ في هذا المجال ــ مدى توفيق اسحق في تفهم النص الأرسطي بقدر ما يعنينا ما تشير إليه ترجمته من أن « التخيل » قد بدأ يدخل مجال البحث الفلسفي كمصطلح له أبعاده السيكولوجية المرتبطة بعلم النفس الأرسطي. وفي هذا المجال يتحدد معنى مصطلح آخر يرد ــ عَرَضاً ــ في ترجمة اسحق، وأعني به « التخييل » الذي يصبح مرادفاً لصور المحسوسات التي تمكث في الذهن بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الادراك المباشر، وتصبح ــ بالتالي ــ صورا ذهنية. وهذا هو ما عبر عنه اسحق بقوله: « إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين »[١٤]. وليست هذه العبارة إلاّ ترجمة اجتهادية لعبارة أرسطو: « إن الصور البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة »[١٥].

ولكن « التخيل » و « التخييل » وما شابههما مصطلحات قليلة التكرار في ترجمة اسحق. أمّا قسطا بن لوقا فإنه يلحُّ على « التخيل » ومشتقاته على النحو الذي توضحه ترجمته لكتاب فلوطرخس عن «الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة». وفي هذا الكتاب أكثر من موضع يرد فيه مصطلح « التخيل » ومشتقاته. من هذه المواضع ــ مثلا ــ الفقرة التي يشير فيها فلوطرخس إلى علاقة التخيلات بالحقيقة، ويتساءل (هل الحواس والتخيلات حق) ويعرض رأي بعض فلاسفة اليونان: « أمّا أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق وأن التخيلات منها حق ومنها باطل. وأمّا أفيقرس فيري أن كل

---

(١٣) اسحق بن حنين: كتاب أرسطاطاليس ونص كلامه في النفس (ضمن أرسطاطاليس: في النفس تحقيق عبد الرحمن بدوي) / ٦٩ وهذا النص يقابل قول أرسطو ــ في الترجمة الحديثة ــ: «إذا كان التخيل ــ إذنْ ــ هو القوة التي نقول بها أن الصورة تحصل فينا، وإذا ضربنا صفحاً عن استعمال المجاز لهذا الاصطلاح، فإننا نقول إن التخيل ليس إلاّ قوة أو حالة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على صواب أو خطأ». راجع أحمد فؤاد الأهواني: كتاب النفس لأرسطو طاليس / ١٠٤.

(١٤) اسحق بن حنين. كتاب أرسطا طاليس ونص كلامه في النفس / ٧٠.

(١٥) أحمد فؤاد الأهواني. كتاب النفس لأرسطوطاليس / ١٠٥.

حواس وكل تخيل حق، وأن من الآراء ما هو حق ومنها ما هو باطل، وأن الحواس يقع لها الخطأ من جهتين. وذلك أن التخيل قد يكون في الأشياء المحسوسة والأشياء العقلية »[١٦]. وهذا نص لا يمكن أن يُفهَم إلاّ إذا ربط بمشكلة المعرفة على النحو الذي تحدد لدى فلاسفة اليونان وتباينت فيه آراؤهم، وهذا ما لا يهمنا الآن، إنما المهم أن نلاحظ أن « التخيل » ومشتقاته مثلما ارتبط بعلم النفس الأرسطي ارتبط بمشكلة المعرفة الانسانية وطبيعتها بوجه عام. وعلى هذا الأساس يمكن أن نشير إلى فقرة أخرى في ترجمة قسطا بن لوقا تتصل بما يُسمى « تكون الحواس والفكر والمنطق الفكري » حيث يواجهنا مصلح « التخييل » من حيث صلته بالفكر، ويصبح وجوده ـــ عملية ذهنية ـ لدى الانسان والحيوان على السواء « وأمّا الفكر فهو تخييل عقلي موجود في حيوان ناطق، فإن التخييل إذا كان في نفس ناطقة سُمي «بها. فكان هذا الاسم مشتقاً في لغة اليونانيين من العقل. وذلك أن الحيوان الذي ليس بناطق تقع له تخييلات. فأمّا الناس فقد تقع لهم تخييلات في الأجناس والأنواع وهي أفكار »[١٧]. واللافت في هذا النص أن « التخييل » يُستخدَم للاشارة إلى عملية تكوين صور ذهنية للأشياء بعد غيابها عن الحواس. أمّا « التخييلات » فواضح أنها ليست إلاّ هذه الصور الذهنية نفسها.

وأهم من ذلك النص السابق ما يترجمه قسطا بن لوقا من أقوال تُنسب إلى الفيلسوف الرواقي خريسبوس (Chrysippus)، خاصة ما يرد في هذه الأقوال من تعريفات تحدد الفرق بين « التخيل » و « المخيّل » و « الخيال »[١٨]. والشيء اللافت في هذه التعريفات هو اقتران « الخيال » و « المخيِّل » بالأوهام الكاذبة، التي تتشكل في الذهن بفعل « تخيل » فاسد، يساعد على تفاقمه وزيادة حدته ما يعتور النفس البشرية من انفعالات حادة، أو حالات نفسية غير سوية. ولا بدّ أن تذكرنا مثل هذه الدلالات بما نقلناه

(١٦) قسطا بن لوقا: كتاب فلوطرخس في الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة (ضمن أرسطوطاليس: في النفس. تحقيق عبد الرحمن بدوي) ١٦٢ ـ ١٦٣.

(١٧) قسطا بن لوقا: المرجع السابق / ١٦٣ ـ ١٦٤.

(١٨) نفس المرجع / ١٦٣ ـ ١٦٤.

عن الجاحظ منذ قليل، أعني حديثه عن أنواع « التخييل » وصلتها بالأمراض والوساوس والشياطين، مما يدعم ما افترضته من تأثر المعتزلة في استخدامهم لكلمتي « التخيل » و « التخييل » بما قاله الفلاسفة عن النفس الانسانية.

لا يتجاوز تاريخ كل هذه النصوص التي ذكرتها القرن الثالث الهجري. وإنْ دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أن كلمة « التخيل » ومشتقاتها، قد بدأت تشير إلى دلالات اصطلاحية متميزة، نتيجة للمعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان. وإذا كان مؤرخو نظريات الخيال المتعاقبة في الفكر الأوروبي يذهبون إلى أن مصطلح « الخيال » هو أحد المصطلحات التي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحددت قسماته في ظل مباحث فلسفية محددة(١٩)، فإن هذه الحقيقة يمكن أن تنطبق على التراث النقدي عند العرب. لقد تحدد المصطلح ــ كما هو واضح من النصوص السابقة ــ في دائرة البحث الفلسفي، ثم انتقل ــ بعد ذلك ــ إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية، وأصبح يُستخدَم للاشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الاثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي، بل أصبح يُستخدم كصفة تميز الاستعارات والتشبيهات عن بعضها الآخر. ولكن ما كان يمكن للمصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذي يوحِّد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، أو الذي يجعل نظرية الشعر قسمًا من أقسام تفكيره الفلسفي العام. وذلك هو ما صنعه الفارابي الذي أقام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح، يكشف عن فهم نسبي لَمَلَكَة التخيل عند الشاعر، وفهم كامل لطبيعة الاثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي.

ومن الواضح أن الفارابي لم يكتف بالاستعانة بالشُرّاح المتأخرين، أمثال ثامسطيوس(٢٠)، ليتفهم بمساعدتهم نظرية المحاكاة الأرسطية فحسب، وإنما حاول أن يتفهم الأفكار الأرسطية في الشعر، من خلال ما انتهى إليه المعلم

---

(١٩) راجع Friedman, op. cit., p. 370.

(٢٠) راجع الفارابي: رسالة في قوانين صناعية الشعراء (ضمن ارسطوطاليس : فن الشعر) / ١٥٥.

الأول في دراساته عن النفس. ومن هنا وصل الفارابي بين ما كتبه أرسطو عن الشعر وما كتبه عن النفس ومزج بينهما، مما أدّى به إلى اقامة نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي مكين. ويتجلّ ذلك في أن الفارابي نظر إلى الشعر من حيث تشكله وتأثيره في المتلقي على أنه عملية « تخيل ». وبذلك صنع الفارابي ما لم يصنعه أرسطو نفسه. إذْ أن أرسطو لم يستخدم في كتابه « فن الشعر » الكلمة الدّالة على مَلَكَة التخيل « فنطاسيا »، ولم يشر إليها بطريقة أو بأخرى، بل إنه لم يحاول أن يصل بين ما كتبه عن هذه المَلَكَة في دراساته النفسية وما كتبه عن المحاكاة في « فن الشعر »، بحيث يوضح الدور الذي تلعبه مَلَكَة التخيل في إبداع الشعر أو تلقيه.

لقد فهم بوتشر Butcher المحاكاة الأرسطية على أنها تعبير عن وقع العالم على مخيلة الفنان[٢١]، وهو فهم يمكن أن يكون له ما يدعمه في أفكار أرسطو لو نظرنا إليها باعتبارها كيانا متكاملا، لا تنفصل أجزاؤه أو موضوعاته. ولكن بوتشر يلفت انتباهنا إلى عدم وجود مفهوم واضح، أو محدد، للخيال الشعري عند أرسطو. وهو ينتهي إلى أن أرسطو لم يتعامل مع مَلَكَة التخيل « فنطاسيا » ــ في دراساته السيكولوجية ــ باعتبارها قوة خلاقة لها فعاليتها المميزة في تقديم عالم خاص، يتآلف فيه الفكر والحس، وتتعدل داخله عناصر التجربة ومادتها الخام. وأهم من ذلك أن بوتشر يلفت الانتباه إلى أن أرسطو لم يتعرّض في « فن الشعر » للحديث عن هذه المَلَكَة ولم يشر إليها[٢٢].

وهناك وجهة نظر أخرى مخالفة لرأي بوتشر. إذْ يذهب موراي بوندي Murray Bundy في كتابه عن « نظرية الخيال في الفكر القديم والوسيط » إلى أن الثورة التي أحدثها أرسطو في نظرية الفن الجميل لا يمكن إلاّ أن تحدث تغييرات هامة في مفهوم مَلَكَة التخيل نفسها. ومن ثم فلا بدّ من أن نفترض أن لأرسطو أفكاراً محددة تتصل بالوظائف التي يمكن أن تقوم بها مَلَكَة التخيل في الشعر أو الفن الجميل بعامة. وإذا كان أرسطو قد تجنب الاشارة إلى هذه المَلَكَة في كتابه فن الشعر فإنه من الممكن التعرّف على فهمه لها ــ من حيث

---

(٢١) S.H. Butcher,: Aristotles Theory of Poetry and Fine Art. p.

(٢٢) Ibid., pp. 125 - 127 وراجع سهير القلماوي: المحاكاة / ١٠٤.

صلتها بالشعر ــ بدراسة ما انتهى إليه في علم النفس والأخلاق؛ إذْ أن هذين الجانبين من التفكير الأرسطي ــ وبخاصة علم النفس ــ يقدمان أساساً صالحاً لتفهم النظرية الأرسطية في الشعر. أمّا عن عدم تعرّض أرسطو للحديث المباشر عن التخيل في فن الشعر، وتجنبه الواضح لاستخدام كلمة « فنطاسيا »، أو عدم ورود الكلمة في الكتاب، فإن ذلك كله يرجع ــ في رأي موراي بوندي ــ إلى أن أرسطو قد قصد إلى ذلك قصداً، حتى لا يعوق أفكاره الجديدة أي عائق، ينشأ عن الخلط بين مفهومه الجديد عن « الفنطاسيا » ومفهومها القديم عند الفلاسفة الذين سبقوه(٢٣).

قد يكون لهذا الرأي وجاهته، ولكن من الواضح أنه يدخلنا في منطقة الافتراض المحض، وتبقى الحقيقة الملموسة متمثلة في الفجوة الملحوظة بين نظرية المحاكاة عند أرسطو ومفهومه النفسي الخاص بمَلَكَة التخيل، ويظل - بذلك - أي حديث عن مفهوم أرسطي متميز للدور الذي يقوم به التخيل في الشعر ضرباً من الحَدْس والتخمين. وقد يكون فيما كتبه أرسطو في فن الشعر عن « الممكن » و « المحتمل بالضرورة » بذوراً لأفكار يمكن تطويرها وتعميقها، في ضوء ما كتبه عن التخيل، سواء في كتابه عن النفس، أو في رسائله عن الأحلام وما شابهها. ولكن مثل ذلك العمل لم يقم به أرسطو نفسه.

أمّا الفارابي فإنه حاول ازالة الفجوة الملحوظة بين علم النفس الأرسطي ونظرية المحاكاة الشعرية. ومن هنا استطاع أن يتحدث عن « التخيل الشعري » ويناقش طبيعته وتأثيره في « القوة النزوعية » للمتلقي. لقد نظر أرسطو إلى الجانب الوظيفي من المحاكاة، وقرنها بالتحسين أو التقبيح، بمعنى أن الشاعر يحاكي الأشياء بأفضل أو أسوأ مما هي عليه في الواقع. ويتقبل الفارابي هذ الفكرة، ويطبقها على الشعر الغنائي الذي يعرفه، والذي لم يكن أرسطو يفكر فيه عندما تحدث عن المحاكاة. ولكن الفارابي يقيم الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجي واضح، فيرى أن غاية الشعر تتمثل فيما يوحي به من وقفة سلوكية، يدفع الشاعر إليها المتلقي، لا بأقوال مباشرة وإنما

---

(٢٣) M.W. Bundy Theory of Imagination in Clasisacl and Mediaeval Thought, pp. 65 - 66.

بأقاويل مخيِّلة، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية. بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيِّلة المتلقي مجموعة من الصور، تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صوز القصيدة، مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعري، وبالتالي يسلك إزاءه سلوكا معينا. وعلى هذا الأساس تصبح الأقاويل الشعرية: «هي التي تُركَّب من أشياء شأنها أن تخيِّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس؛ وذلك إمّا جمالا، أو قبحا، أو جلالة، أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه. ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية، عند التخييل الذي يقع عنها، في أنفسنا، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف؛ فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يُعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنبه وإنْ تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خُيِّل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإنْ علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول، فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه»(٢٤).

هنا نجد أن الجانب الوظيفي مِن المحاكاة الأرسطية قد أُقيم على أساس واضح من علم النفس الأرسطي نفسه. لقد تحدث أرسطو ــ في فن الشعر ــ عن قدرة المحاكاة على تحسين الأشياء وتقبيحها، وتحدث ــ في كتاب النفس ــ عن مَلَكَة التخيل وأشار إلى تأثيرها عندما قال: «إن الناس كثيراً ما يخالفون العلم ويخضعون لأخيلتهم»(٢٥). ولكن أرسطو لم يربط بين ما قاله عن التخيل وما قاله عن المحاكاة. أمّا الفارابي فإنه تفهم فكرة المحاكاة في ضوء علم النفس الأرسطي فأصبح التخييل هو أساس الشعر وجوهره، وتفهم قدرة المحاكاة على التحسين والتقبيح في ضوء ما قاله المعلم الأول عن خضوع

---

(٢٤) الفارابي: احصاء العلوم / ٦٧ ــ ٦٨.

(٢٥) أحمد فؤاد الأهواني: كتاب النفس لأرسطوطاليس ١٢٤ وأنظر اسحق بن حنين: كتاب أرسطاطاليس وفص كلامه في النفس / ٨٢.

النفس للتخيل، فأصبحت غاية الشعر قرينة الاثارة النفسية، التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي.

ومما زاد الأمر وضوحا عند الفارابي أن القوة المتخيلة ـ باعتبارها قوة خاصة من قوى الادراك الباطن ـ لها دورها الهام في فلسفته العامة؛ إذْ تعتمد نظريته في النبوة اعتماداً كاملا على الدور الخاص الذي تلعبه مخيلة « النبي » في الاتصال المباشر بالعقل الفعّال(٢٦). لذا كان من الطبيعي أن يهتم الفارابي اهتماماً واضحا بدراسة القوة المتخيلة وفاعليتها في النوم واليقظة وصلتها بغيرها من قوى الادراك، وتأثيرها في القوة النزوعية للانسان، وأهم من ذلك كله قدرتها الخاصة ـ إذا كانت شديدة القوة والكمال والشفافية ـ على الاتصال بالملكوت الأعلى، وما يترتب على ذلك من تخيلها صوراً في غاية الكمال والجمال، لا يمكن أن يوجد شيء منها في سائر الموجودات أصلا(٢٧). وإذا كانت القوة المتخيلة تلعب هذا الدور الهام في فلسفة الفارابي فإن الاهتمام بدراستها لا بدّ أن يثري مفهوم المحاكاة الأرسطية للشعر ويعمّق جوانبه. ومن هنا نستطيع أن ندرك السر في ثراء حديث الفارابي عن طبيعة الاثارة التي تحدثها المحاكاة الشعرية في مخيلة المتلقي، وعلاقتها بالقوى المحركة والنزوعية عند المتلقي.

ومن الطبيعي أن يكون الفارابي قد استعان على ما صنعه في هذا المجال بما قدمه له مترجمو عصره من اجتهادات شرّاح أرسطو المتأخرين. ويبدو أن استعانته بأمثال هؤلاء الشرّاح هي التي قادته إلى الخلط بين أفكار أرسطو وأفكار غيره من الفلاسفة، بحيث تداخلت الأفكار الأرسطية مع غيرها، دون أن يدرك الفارابي ـ في بعض الأحيان ـ مدى ما يمكن أن يكون بين هذه الأفكار من اختلاف أو تعارض، ومدى ما يمكن أن ينتج عن ذلك من نظرة تتراوح بين التوفيق والتلفيق. وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نعلل ما يتميز به مبحث النفس عند الفارابي، وما ينفرد به من تركيز على جوانب خاصة لم

---

(٢٦) ابراهيم مذكور: في الفلسفة الاسلامية / ٨٦ ـ ٩١ دي بور: تاريخ الفلسفة في الاسلام / ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

(٢٧) الفارابي: المدينة الفاضلة / ٧٩.

يركز عليها ارسطو كل التركيز، خاصة فيما يتصل بفاعلية القوة المتخيِّلة، وقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة، واعادة تشكيلها للمدركات على نحو ابتكاري واضح. وفي ضوء هذه الحقيقة ـ أيضاً ـ يمكن أن نعلل ما نجده عند الفارابي من خلط بين أفكار أفلاطون وأرسطو، سواء أكان ذلك في مفهوم المحاكاة الشعرية أم في التصورات العامة، التي يقوم على أساسها مبحث النفس.

ولكن يبقى للفارابي ـ رغم ذلك كله ـ أنه أقام نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجي واضح، يضع في تقديره الدور الهام الذي يقوم به التخيل. ولقد مهّد الفارابي بذلك الطريق لِمَنْ تلاه من الفلاسفة، أمثال مسكوية وابن سينا وابن رشد، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل. وكان الفارابي بفعله ذلك يثري الدراسة النقدية عند العرب بوجه عام، ويعمِّق الوعي بطبيعة الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال أو التخيل بوجه خاص. ومن ثَمَّ بدأت كلمة «التخيل» ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي؛ تقترب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع، أي بعد وفاة الفارابي، ثم يتدعم وجودها شيئاً فشيئا، مع اضافات ابن سينا في القرن الخامس وابن رشد في القرن السادس، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع.

٢ - سيكولوجية التخيل

ولكن ما هي طبيعة التخيل الشعري؟ وكيف يقوم الشاعر بعمله التخيلي؟ وهل تنحصر صفات ذلك العمل في الاستحضار أو الاستعادة فحسب، أم أنها تتجاوز ذلك إلى اعادة تشكيل المدركات، وبناء عالم متميز في جدته وتركيبه؟ وما هو التأثير الذي يحدثه الشعر في مخيلة المتلقي، وما هي طبيعته وأبعاده؟ ولا بدّ أن يترتب على هذا السؤال الأخير سؤال آخر يتصل بقيمة الخيال الشعري وأهميته. إن كل سؤال من هذه الاسئلة بالغ الأهمية لموضوع هذا البحث، ولا أظن أن تصورنا لماهية الصورة الفنية، أو طبيعتها، أو وظيفتها، يمكن أن يكتمل دون الاجابة عن كل هذه الأسئلة.

أمّا بالنسبة للتراث النقدي والبلاغي الذي نتعامل معه فمن الصعب الاجابة عن هذه الأسئلة دون أن نخوض في مباحث فلسفية خالصة، ودون أن نحاول أن نقدم تصوراً متماسكا لمفهوم الخيال الانساني عند فلاسفة الاسلام. أعني تصورا يكشف ـ أولا ـ عن فهمهم للجوانب السيكولوجية الخالصة من عملية التخيل؛ ويوضح ـ ثانيا ـ الدور الذي يمكن أن يلعبه التخيل في توجيه الحياة الانسانية، من حيث قدرته على توجيه سلوك الانسان وجهات خاصة، ومن حيث قدرته المعرفية على الوصول إلى الحقائق وادراك الأشياء؛ ويحدد ـ ثالثا ـ قيمة الدور الذي يقوم به التخيل بالقياس إلى الدور الذي يلعبه العقل على المستويين الأخلاقي والمعرفي.

ولعلي في حاجة إلى القول بأن البحث في طبيعة التخيل الانساني ووظائفه ليس إلاّ مقدمة للبحث في طبيعة التخيل الشعري ووظائفه، ذلك لأن نتائج البحث الأول ليست إلاّ مقدمات منطقية تترتب عليها خطوات البحث الثاني ونتائجه. وليس ثمة نقطة تصلح للبدء في الحديث عن تصور الفلاسفة للتخيل خير من الحديث عمّا توصلوا إليه في دراساتهم لقوى النفس المدركة، وقد نقلوا أغلبها عن أرسطو، بعد أن طعّموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة.

يفترض فلاسفة الاسلام ـ وبخاصة الفارابي وابن سينا ـ وجود قوتين للنفس: قوة محركة، وأخرى مدركة. وتنقسم الأخيرة إلى قوة تُدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة، التي تدرك صور المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس. وقوة تُدرك من باطن، وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنة، تناظر الحواس الظاهرة في العدد، وتختلف عنها في طبيعة العمل. فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية، ولا تدرك صور المحسوسات إلاّ عند حضور المحسوسات ذاتها، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية، وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها

غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها[٢٨].

وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانيا في الدماغ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها إلى ما يليها. ويشير هذا الترتيب المكاني لقوى الادراك الباطن إلى تدرجها في القيمة والأهمية. بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية ـ وهي القوة المدركة الأخيرة في الترتيب ـ أهم القوى الباطنية وأكثرها سيطرة، وأشدها تأثيراً على سلوك الانسان والحيوان.

أمّا أولى هذه القوى الباطنة فهو «الحس المشترك» وهو «بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الظاهرية المتأدية إليها»[٢٩]، أي أن الحس المشترك هو «آلة الادراك» التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن، ومن هنا استمد اسمه. وتتجمع لديه الاحساسات المتباينة والمتنوعة، فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها معاً، على نحو لا يمكن أن تتم دونه عملية الادراك. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحس المشترك له مجموعة من الوظائف المتعددة. أولها: التمييز بين الاحساسات المختلفة؛ بحيث يفصل ما بين الاحساسات السمعية والبصرية ولا يخلط بينها. وثانيها: الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة تبعاً لعلاقات خاصة يحكمها قانون التداعي. وثالثها: ادراك ما يُسمى بالمحسوسات المشتركة؛ وهي تلك لا تخص حاسة بعينها وإنما هي مشتركة بين الحواس جميعاً، مثل الحركة التي يدركها البصر والسمع واللمس. وآخر هذه الوظائف هي ادراك المحسوسات التي «بالعَرَض»، أو ما يسميه علماء

---

(٢٨) عدد هذه القوى عند الفارابي (كتاب الفصوص / ١٢) هو بعينه الموجود عند ابن سينا (في رسالته في القوى الانسانية وادراكاتها / ٤٣ ــ ٤٤) بل إن ابن سينا ينقل عبارات الفارابي نقلاً حرفياً دون أدنى تعديل أو تغيير.

(٢٩) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤ وقارن بنفس المرجع / ٦٧، ١٤٨، ١٥٧ وأنظر الفارابي: كتاب الفصوص / ١٢ ورسالة في مسائل متفرقة / ١٧ والخوارزمي مفاتيح العلوم / ٨٣ ومسكويه: الفوز الأصغر / ٨٨.

النفس المحدثون بالادراكات الحسية المكتسبة؛ مثل ادراكنا الحرارة بمجرد رؤ يتنا للنار، لما بين الاثنين من علاقة(٣٠).

أمّا ثانية هذه القوى فهي « الخيال أو المصوِّرة » ووظيفتها حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك، من الصور المتأدية إليه من الحواس الظاهرة. أو كما يقول ابن سينا: « الخيال أو المصورة وهي قوة... تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة، ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس »(٣١). أي أن هذه القوة لا تقوم بأي وظيفة أخرى سوى الحفظ. ومن ثم فلا يمكن التعامل معها باعتبارها قوة مدركة لها فعاليتها المتميزة مثل الحس المشترك.

أمّا القوة الثالثة فهي « المتخيلة أو المفكرة ». وتتولى هذه القوة استعادة صور المحسوسات المختزنة في الخيال أو المصورة، إلاّ أن وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب، وإنما تتعدّى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة. بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المختزنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل. لذا يحددها الفارابي على أساس أنها « هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وتركب بعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عن بعض، في اليقظة والنوم، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب »(٣٢). ولا يبعد ابن سينا عن هذا التعريف، فمن شأن هذه القوة عنده « أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الارادة »(٣٣).

أمّا القوة الرابعة فتُسمى « القوة الوهمية » وهي تدرك من الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة المعاني الجزئية، مثلما تدرك الشاة من صورة

---

(٣٠) راجع محمد عثمان نجاتي: الادراك الحسي عند ابن سينا / ١٦٣ ــ ١٧٠.
(٣١) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤ وقارن بالفارابي كتاب الفصوص / ١٢.
(٣٢) الفارابي: السياسات المدنية / ٤.
(٣٣) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥ وقارن بنفس المرجع / ١٦٠ والاشارات والتنبيهات ٢ / ٣٥٧.

الذئب معنى العداوة والغدر، فتهرب منه ولا تتعرض له. وكان الفارابي يصف هذه القوة بأنها « هي التي تدرك من المحسوس ما لا يُحس مثل القوة في الشاة، إذا تشبحت صورة الذئب في حاسة الشاة فتشبحت عداوته ورداءته فيها، إذْ كانت الحاسة لا تدرك ذلك »[٣٤]. وهذا تعريف قريب من تعريف ابن سينا الذي يحدد هذه القوة على أساس أنها تدرك المعاني الجزئية غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية[٣٥].

وإذا كانت « القوة المتخيلة » ــ أو « المخيلة » ــ تتميز عن غيرها بالقدرة على الجمع والتأليف فإن « الوهم » ــ أو « القوة الوهمية » ــ يتميز بالسيطرة والتحكم فيما عداه، مما يجعل ابن سينا يصفه بأنه « الحاكم الأكبر » الذي يظهر حكمه في هيئة « انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا. وهذا مثل ما يعرض للانسان من استقذار العسل لمشابهة المرار، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم، وإنْ كان العقل يكذبه. والحيوانات وأشباهها من الناس إنما يتبعون في أفعالهم هذا الحكم من الوهم »[٣٦]. ومعنى ذلك أن الحكم الذي يصدره الوهم ليس حكمًا فصلا كالحكم العقلي، وإنما هو « حكم تخيلي » لا يتم دون القوة المتخيلة ولا يفارق ما هو حسي وجزئي، إلّا أنه ــ مع ذلك ــ المصدر الأساسي الذي تنبعث منه الأفعال الحيوانية وكثير من أفعال الانسان. ويتجلّى ذلك في أن « القوة المحركة » لا تتحرك إلّا عند اشارة حازمة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة. وعلى ذلك يصبح الوهم هو الباعث على الأفعال والحركات، ومركز الارادة، ومصدر الأوامر والأحكام لمعظم أفعال الانسان[٣٧].

وإذا كان الأمر كذلك فإننا يمكن أن نتفهم تأثير هذه القوة في العملية

---

(٣٤) الفارابي: كتاب الفصوص / ١٢.

(٣٥) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥.

(٣٦) ابن سينا: نفس المرجع / ١٧٧.

(٣٧) ابن سينا: المرجع السابق / ١٦١ وأنظر محمد عثمان نجاتي: الادراك الحسي عند ابن سينا / ١٧٩.

الشعرية على مستوى المتلقي، خاصة ونحن نعلم أن الشعر ـعند الفارابي وابن سينا وغيرهما من الفلاسفةـ لا يحدث تأثيره في المتلقي إلّا عن طريق اثارته للقوة الوهمية والمتخيلة عنده، إثارة خاصة، تفضي به إلى حكم مخصوص وبالتالي إلى حركة أو سلوك.

أمّا القوة الخامسة والأخيرة فهي القوة «الحافظة الذاكرة». وواضح من اسمها أنها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة. وهي ـبذلكـ تقوم بنفس الدور الذي تقوم به «المصورة أو الخيال» للحس المشترك، أعني أنهما مجرد «خزانتين» للحفظ فحسب، ولا يمكن أن نعدهما بمثابة قوتين مدركتين على سبيل الحقيقة. ويذهب ابن سينا ـفي بعض مواضع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاءـ إلى أن القوة الحافظة الذاكرة لها وظيفة أخرى غير الحفظ، وهي الاستعادة أو التذكر. وعلى هذا الأساس ينتهي إلى رأي مؤدّاه أن هذه القوة تُسمى «حافظة» لصيانتها ما فيها، وتُسمى «متذكرة» لسرعة استعدادها لاستثبات ما يؤدي إليها، واستعادته إذا فُقِد. ولكن هناك مَنْ يرى أن ابن سينا يقصر دور هذه القوة على الحفظ فحسب، ومن ثم تصبح الاستعادة أو التذكر وظيفة للقوة المتخيلة، بالاشتراك مع الوهم والحس المشترك. وبالتالي يتحدد مفهوم ابن سينا للتذكر في أنه «تمثل الصور المحفوظة في المصورة في الحس المشترك، وهي القوة المدركة لصور المحسوسات، وتمثل المعاني المحفوظة في الحافظة في الوهم، وهو القوة المدركة للمعاني»[٣٨]. ويظهر من ذلك تشابه لافت بين التخيل والذاكرة من حيث الوظيفة، ولا يصبح ثمة فارق بينهما إلّا من حيث علاقة كل منهما بالزمن. ذلك لأن الذاكرة تستعيد الصور والمعاني من حيث أنها صور ومعانٍ أدركت في الماضي «أمّا التخيل فإنه يستعيد الصور والمعاني بدون أن يصاحب استعادتها ادراك الزمان والماضي. فهو يدركها من حيث هي صور أو معان موجودة الآن فقط»[٣٩].

يمكن القول بأن عملية الادراك تبدأ بالحس المشترك الذي هو أشبه

---

(٣٨) محمد عثمان نجاتي: المرجع السابق / ١٩٠.
(٣٩) المرجع السابق / ١٩٠.

بجهاز ارسال واستقبال، يستقبل الصور المنطبعة في الحواس الظاهرة ثم يرسلها إلى القوة التي تليه ــ أي الخيال أو المصورة ــ وهذه بدورها تسلمها إلى القوة الثالثة ــ أي المتخيلة أو المفكرة ــ التي تؤلف بينها تأليفا ابتكاريا، فإذا فرغت من عملها أسلمته إلى الوهم، فيستخرج بدوره المعاني الجزئية الناتجة عن هذا التأليف، فإذا فرغ من ذلك حفظ عمله في القوة الخامسة الأخيرة. غير أن الادراك لا يسلك دائمًا هذا الطريق المتدرِّج الصاعد، وتبدأ الحركة من الوهم وتنتهي في الحس المشترك.

ولا بدّ أن تلفتنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى طبيعة العلاقة المتبادلة التي تربط بين قوى الادراك الباطن، بحيث نفهم أن كل قوة من هذه القوى لا تعمل بمعزل عن غيرها. إن الحس المشترك ــ مثلا ــ يقبل الصور الواردة من خارج عن طريق الحواس الظاهرة مثلما يقبل الصور الواردة من باطن، والتي تنتقش في المصورة أو الخيال، كما يحدث في الأحلام، أو حالات الاتصال المباشر بالملكوت الأعلى أو العقل الفعّال.

ويبدو أن احساس ابن سينا بالعلاقة المتبادلة بين الحس المشترك والمصورة أو الخيال هو ما جعله يشبه كلتا القوتين بالمرايا المتقابلة، التي تعكس كل منها الضوء الواقع عليها على المرآة التي تقابلها(٤٠). ومن ناحية أخرى فإن عملية ادراك الحس المشترك للمحسوسات التي « بالعرض » أو لما يُسمّى ــ في مصطلح علم النفس الحديث ــ بالادراكات الحسية المكتسبة لا يمكن أن يتم في غياب الذاكرة. لأن تلك العملية تعتمد كل الاعتماد على استحضار الصور الحسية التي سبق ادراكها. وهو ما تقوم به الذاكرة. ولقد لاحظ ابن سينا اشتراك الذاكرة مع الادراك الحسي في العمل(٤١). وإذا كانت العلاقة بين الحس المشترك وباقي قوى الادراك الباطن علاقة تبادل، فإنها كذلك بالنسبة لباقي القوى، بمعنى أن ما يُقال عن الحس المشترك يمكن أن يُقال عن القوة المتخيلة التي تؤثر في القوة الوهمية ثم تعود

---

(٤٠) محمد عثمان نجاتي: الادراك الحسي عند ابن سينا / ١٧٤ ــ ١٧٥.
(٤١) المرجع السابق / ١٧٠.

لتتأثر بها وتصبح أداة من أدواتها. والتذكر ـ كما أشرت من قبل ـ وظيفة مشتركة بين الوهم والتخيل والحس المشترك.

ويبدو أن احساس ابن سينا بهذه الحقيقة هو ما جعله يصف القوة الوهمية قائلا: «ويشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني[٤٢]، ومتذكرة بما ينتهي إليه عملها. ولا يمتنع أن تكون الوهمية بذاتها حاكمة متخيلة، وبحركاتها متخيلة ذاكرة». ويبدو ان هذا النص قد أصاب شرّاح ابن سينا بالاضطراب، الأمر الذي دفع الطوسي إلى التعقيب عليه بقوله: «وذلك يدل على اضطرابه في أمر هذه القوى»[٤٤]. ولكن عبارات ابن سينا يمكن أن تُحمَل على محمل آخر غير الاضطراب. ومن الممكن أن يُفهم منها أن ابن سينا لا يقصد من القول بأن القوة المتخيلة والمتوهمة والحافظة والمتذكرة قوة واحدة، وإنما هو يقصد الاشارة إلى أن أفعال هذه القوى مترابطة، فالتذكر متوقف على فعل المتخيلة، والمتخيلة تستخدم في أفعالها المصورة والحافظة، والمتوهمة تستخدم المتخيلة، ولها نوع من السيطرة على جميع أفعال القوى الباطنة.

تتوّسط القوة المتخيلة قوى الادراك الباطن، يقع قبلها في الترتيب ـ لا

---

(٤٢) ينبغي أن نفهم مصطلحي «الصور» و«المعاني» في هذا النص في ضوء ما يقوله ابن سينا من أنه «قد جرت العادة بأن يسمى مدرك الحس المشترك صورة، ومدرك الوهم معنى. ولكل واحد منهما خزانة، فخزانة الحس هي القوة الخيالية وموضعها مقدم الدماغ، فلذلك إذا حدثت هناك آفة فسد هذا الباب من التصور، إمّا بأن نتخيل صوراً ليست موجودة، أو يصعب استثبات الموجود فيها. وخزانة مدرك المعنى هي القوة التي تُسمى الحافظة ومعدنها مؤخر الدماغ، ولذلك إذا وقعت هناك آفة وقع الفساد فيما يختص بحفظ الحافظة ومعدنها مؤخر الدماغ، ولذلك إذا وقعت هناك آفة وقع الفساد فيما يختص بحفظ هذه المعاني» ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦١ وانظر نفس المرجع / ٤٤.

(٤٤) راجع الاشارات والتنبيهات ٢ / ٣٥٩ من الهامش.

الأهمية ـ الحس المشترك والخيال أو المصورة؛ وفيها القوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة. ومن هذه الزاوية يمكن القول إن القوة المتخيلة تتوسّط ما بين هذين الطرفين المتباعدين وتصل بينهما، مما يجعل عملها متصفاً بصفتين، تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى، وهما الحسية والتجريد. أمّا الحسية فإنها صفة تنبع من المادة التي تمارس فيها المخيلة، أو المتخيلة، فاعليتها، وهي صور المحسوسات المودعة في خزانة الحس المشترك. وأمّا التجريد فإنه يأتي من تباعد المتخيلة عن الحس الظاهر وقربها من العقل، الذي يعتمد في نشاطه على التجريد كل الاعتماد. وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء محمولة في مادة، فإن التخيل يدرك صور الأشياء مجردة عن المادة.

ويمكن أن نجد اشارات متناثرة إلى هاتين الصفتين في كتابات الكندي والفارابي، ويمكن أن ترد بعض هذه الاشارات إلى أصولها الأرسطية الأولى، ولكن هاتين الصفتين لا تتضحان كل الوضوح إلاّ عند ابن سينا. أمّا عن الصفة الأولى ـ وهي الحسية ـ فإن ابن سينا يجملها بقوله: « إن الوهم والتخيل. . . لا يحضران في الباطن صورة انسانية صرفة، بل على نحو ما يحس من خارج، مخلوطة بزوائد وغواشي، من كم وكيف وأين ووضع »(٤٦). أمّا عن الصفة الثانية ـ وهي التجريد ـ فإن ابن سينا يرى أن المدركات الحسية التي تتلقاها قوى الادراك الباطن عن الحس الظاهر، ترتقي في درجات صاعدة من التجريد، تبعاً لارتقائها في هذه القوى الباطنة من ناحية، وتبعاً لتباعدها عن الحس الظاهر من ناحية أخرى.

إن كل ادراك ـ عند ابن سينا ـ إنما هو أخذ صورة المُدرَك بنحو من الأنحاء، يستوي في ذلك الادراك الحسي والادراك العقلي. فإذا كان الادراك حسيا، أي إدراكاً لشيء من الأشياء المحسوسة، فهو انطباع صورة الشيء المحسوس في أعضاء الحس، أي الحواس. وأعضاء الحس تقبل

---

(٤٥) راجع الفارابي: المدينة الفاضلة / ٧٢ ورسالة في مسائل متفرقة / ١٧.

(٤٦) ابن سينا: في القوى الانسانية وادراكاتها، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات / ٤٤.

صور المحسوسات دون مادتها، كما يقبل الشمع صورة الخاتم دون مادته، لو طبعنا في الشمع خاتما. ولكن إذا كان الحس يقبل صور المحسوسات مجردة عن المادة، فإنه لا يقبلها مجردة عن لواحق المادة، إذْ تظل هذه اللواحق مصاحبة للصورة التي يقبلها الحس، ويظل محافظاً على وجود تطابق كامل بين الصورة المنطبعة فيه وأصلها الحسي الذي أُخذت منه. ويفسّر ابن سينا ذلك بقوله إن الحس «لا ينزع الصورة عن المادة مع جميع لواحقها، ولا يمكنه أن يستثبت تلك الصورة إنْ غابت المادة، فيكون كأنه لم ينتزع الصورة عن المادة نزعا محكما، بل يحتاج إلى وجود المادة أيضاً في أن تكون تلك الصورة موجودة له»(٤٧).

وإذا تركنا الحس الظاهر وانتقلنا إلى قوى الادراك الباطن رأينا درجة التجريد تزداد شيئاً فشيئا، ووجدنا أن القوة المتخيلة تجرِّد الصور تجريداً أشد من تجريد الحس. إن الحس لا يحفظ صور المحسوسات إلّا بقدر ما هي ماثلة إزاءه، أمّا القوة المتخيلة فإنها ــ على العكس من ذلك ــ تحفظ صور المحسوسات وتستعيدها بعد غياب المحسوسات ذاتها. ويرجع السبب في ذلك إلى أن القوة المتخيلة أقدر على التجريد من الحس. ويوضح ابن سينا ذلك بقوله إن الشيء المحسوس تغشاه غواش غريبة عن ماهيته «لو أزيلت لم تؤثر في كنه ماهيته، مثل أين، ووضع، وكيف، ومقدار بعينه... والحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التي تلحقه بسبب المادة التي خلق منها، لا يجرده عنها، ولا يناله إلّا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته؛ ولذلك لا تتمثل في الحس الظاهر صورته إذا زال. وأمّا الخيال فيتخيله مع تلك العوارض، لا يقدر على تجريده المطلق عنها، لكنه يجرّده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلق بها الحس، ولذلك فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها»(٤٨).

وإذا كان الحس الظاهر لا يجرّد الصورة عن المادة تجريداً تاما ولا

(٤٧) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١.

(٤٨) ابن سينا: الاشارات والتنبيهات ٢/٣٤٤ـ٣٤٥

يجردها عن لواحق المادة بالمثل، فإن التخيل يجردها عن المادة تجريداً تاما. ومن ثم تصبح صوره أكثر تجريداً بالقياس إلى صور الحس الظاهر، ولكنها ـ مع ذلك ـ تظل متصفة بالحسية، لأن التخيل لا يجردها تماماً عن لواحق المادة، إذ تظل «الصورة التي في الخيال على حسب الصورة المحسوسة، وعلى تقدير ما، وتكييف ما، ووضع ما»[49]. وإذا كان التخيـل يظل محافظا على اللواحق الحسية للصور فإن ذلك يعني «أن الخيال لن يتخيل صورة إلاّ على نحو ما من شأن الحسّ أن يؤدّي إليه»[50].

من هذا نرى أن صفة التجريد التي يتصف بها عمل المتخيلة ليست صفة مطلقة، وإنما هي صفة محصورة في انتفاء المادة المحسوسة للصـور المتخيلة فحسب، وليست في انتفاء اللواحق الحسية لهذه المادة. ومن ثم يمكن القول إن الصورة المتخيلة هي مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس في العالم الخارجي، وبالقياس إلى ما ينطبع من هذا الأصل في أعضاء الحس الظاهرة. وهي صورة محسوسة بالقياس إلى المعاني الجزئية التي يستخلصها الوهم، وبالقياس إلى المعاني الكلية التي يستخلصها العقل. أي أننا إذا نظرنا إلى عمل التخيل من حيث صلته بالمحسوسات الخارجية وصفنـاه بالحسية، وإذا نظرنا إليه من حيث صلته بالعقل وتميزه عن الحس الظاهر وصفناه بالتجريد. وبذلك لا تصبح صفتا الحسية والتجريد بمثابة نقيضين كما يبدو لأول وهلة، وإنما تصبح الصفتان بمثابـة وجهين لنشـاط ذهني واحد، يمكن النظر إليه من جانبي صلته بطرفي النفس المتباعدين أعني العقل والحس.

يترتّب على صفتي التجريد والحسية أمران هامان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، أمّا أولهما فهو أن التخيل لا يمكن أن يعمل في غياب الحس، وبالتالي فإن كل ما يعتور الحس ويلحق به لا بدّ أن يؤثر في نشاط التخيل وفاعليته. وأمّا ثانيهما فهو أن قدرة التخيل على التجريد تجعله أكثر تحرراً في التعامل مع صور المحسوسات. ومن ثمّ فإنه يستطيع أن يعيد تشكيلها

---

(٤٩) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١.

(٥٠) ابن سينا: الطبيعيات من عيون الحكمة، ضمن تسع رسائل في الحكمة / ٢٢.

في هيئات جديدة، لا يعرفها الحس. وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المميزة وهي الابتكار.

لقد أوضحت أن التخيل يتسم بالحسية لأن مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة أو الخيال. وإذا كان التخيل يعتمد في نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهي ألّا يعمل التخيل لو توقف الحس عن العمل، ومن البديهي ـ أيضاً ـ أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التي تطرأ على الحس. إن الحس منشأ التخيل، وحيث لا يوجد حس لا يوجد تخيل ولذلك فإن الانسان لا يمكنه أن يتخيل أمراً من الأمور أو شيئاً من الأشياء لم يؤدِّ إليه الحس بنحو من الأنحاء. ويتجلّى المظهر العملي لذلك في أن الإنسان إذا عدم حاسة من الحواس فإنه لا يستطيع أن يتخيل المحسوسات الواقعة في مجال ادراك هذه الحاسة، لأنه من خصائص القوة المتخيلة «أنها تعجز عن تخيل شيء لم تؤدِّ إليه حاسة من الحواس. وذلك أن كل حيوان لا بصر له فهو لا يتخيل الألوان، وما لا سمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها، لأن التخيل ـ أبداً ـ في تصوره للأشياء تبع للادراك الحسي»[٥١]. وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يتبع التخيل الحس في أخطائه وإصاباته، فحال التخيل ـ فيما يُقال ـ شبيه بحال الحواس، فإذا كذبت الحواس كذب التخيل، وإذا صدقت الحواس صدق التخيل[٥٢].

تدرك أعضاء الحس محسوساتها في مادة بينها التخيل يدرك صوره مجردة عن المادة الحاملة لها. وإذا كان الأمر كذلك فإن الحس يصبح مقيداً بموضوعه، أعني بمادة وهيئة الشيء المحسوس الماثل إزاءه، مما يجعل الحس

---

(٥١) رسائل اخوان الصفا ٣ / ٤١٧ ـ ٤١٨ وأنظر نفس المرجع ٢ / ٤٢٤ والفكرة بوجه عام ارسطية النسب، وهي أقدم زمنياً من اخوان الصفا، إذ يمكن العثور عليها في القرن الثالث في ترجمة (كتاب النفس لأرسطو المنسوب إلى اسحق المنشور مع تلخيص كتاب النفس لابن رشد تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ١٦٢، ١٧٢).

(٥٢) انظر ترجمة كتاب النفس المنسوبة إلى اسحق تحقيق الأهواني / ١٦٢.

أشبه بأن يكون متلقياً سلبيا يسجل الأشياء فحسب، أمّا القوة المتخيلة فإنها ــلّما كانت تدرك صور الأشياء مجردة عن المادةــ لا تصطدم بعقبات مصدرها المادة. ومن ثم فإنها تستطيع أن تتصرّف في الصور كما تشاء، دون عوائق المادة وأثقالها التي تقيد الحس. فإذا كان الحس لا يقوى على أن يدرك الشيء الواحد إلاّ بالشكل والهيئة التي هو عليها، فإن التخيل يقوى على أن يتصور نفس الشيء بأشكال وهيئات كثيرة مختلفة، بل إنه يتجاوز ذلك، ويعيد تشكيل صور المحسوسات على أي نحو يريد، فيفرد بعضها عن بعض، ويركب بعضها مع بعض في تركيبات مختلفة « يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس »[٥٣]. وبالجملة فإن التخيل يستطيع ــلقدرته على التجريدــ أن يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية، ولا يلتزم بقيود تفرض عليه من مادتها المحسوسة. ولذلك فإن فاعلية القوة المتخيّلة تبتكر لصاحبها أشكالا خيالية لم تعرض للحس من قبل، فيمكن لنا أن نتخيل ـ مثلاً ـ رجلاً في هيئة الطير، أو سبعاً ناطقاً[٥٤] بل ان الانسان « يمكنه ان يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة، أو نخلة على رأس انسان، وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون، من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر، ومما له حقيقة ومما لا حقيقة له »[٥٥].

القوة المتخيلة ــإذنْــ ألطف جوهرا وأشد روحانية من قوة الحس، لأنها لا تتقيد بما يتقيد، ولا تقتصر مثله على ادراك المحسوسات في جواهرها الجسمانية من خارج، وإنما تتخيلها وتتصورها في ذاتها دون تقيد بمادتها[٥٦]، ولذلك فإن قوة التخيل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة، فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا، وتلغي حدود الزمان وأطر المكان، وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب، « إن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة وعجائب

---

(٥٣) الفارابي: المدينة الفاضلة / ٥٣.

(٥٤) رسائل الكندي ١ / ٢٩٩ ــ ٣٠٠.

(٥٥) رسائل اخوان الصفا ٣ / ٤١٦.

(٥٦) المرجع السابق ٣/٤١٧.

متخيلاتها، وذلك أن الانسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات، وينظر إلى خارج العالم، ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضي وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلا، وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له »(٥٧).

وإذا تباعدت قوة التخيل عن الحس، وصادفت نفسا شفافة لا تعوقها علل الحس أو رغبات الجسد، أو يشغلها التافه والحقير من الأمور الدنيا، صعدت إلى الملكوت الأعلى، واتصلت اتصالا مباشرا بالعقل الفعّال، وكان لها بذلك نبوة بالأشياء الإلهية، « ولا يمتنع أن يكون الإنسان إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال أن يقبل في يقظته عن العقل الفعّال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة، أو محاكياتها من المحسوسات، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة، وسائر الموجودات الشريفة، ويراها، فيكون له بما قبله من المعقولات نبوة بالأشياء الالهية. فهذا هو أكمل المراتب التي تنتهي إليها القوة المتخيلة، وأكمل المراتب التي يبلغها الإنسان بقوته المتخيلة »(٥٨).

ولعلي لست في حاجة إلى القول بأن الفارابي هو الذي أرسى دعائم هذه الفكرة الأخيرة حين حاول تبرير النبوة وتفسيرها على أساس سيكولوجي خالص. وكان للفكرة ــ من هذه الزاوية ــ تأثيرها وصداها الإيجابي في العديد من فلاسفة الاسلام رغم تباين اتجاهاتهم(٥٩). وعلى أي الأحوال فإن هذه الدرجة من الكمال المطلق للتخيل لا تتحقق إلاّ للأنبياء فحسب، أولئك الذين خصّهم الّله ــ دون غيرهم ــ بمخيلة سامية، تعمل

---

(٥٧) المرجع السابق ٣/٤٢٠ .

(٥٨) الفارابي: المدينة الفاضلة / ٧٩.

(٥٩) من هؤلاء مسكويه (الفوز الأصغر / ٩٢ ــ ٩٥) وابن سينا (القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٦٣ ــ ١٦٩) والغزالي (فرائد الآلي / ٧٣ ــ ٧٤ ومعارج القدس ١٥٤ ــ ١٥٦) ويبدو أن هذه الفكرة قد لعبت دورها في التفكير الصوفي ومهدت الطريق أمام المتصوفة للتسامي بملَكة التخيل الانساني إلى الحد الذي يرفضه الفلاسفة كل الرفض.

في حمى روح قدسية «لا تشغلها جهة تحت عن جهة فوق، ولا يستغرق الحس الظاهر حسها الباطن، وقد يتعدّى تأثيرها من بدنها إلى أجسام العالم وما فيه، وتقبل المعلومات من الروح والملائكة بلا تعليم من الناس»[٦٠]. وما أبعد من تشغلهم الحياة ويستغرقهم الحس الظاهر عن الوصول إلى هذا الكمال المطلق للتخيل، أو حتى إلى درجة قريبة منه، وإنْ تمتعوا بمخيلة قوية، وهؤلاء هم الشعراء ومن في حكمهم، ممَّنْ تشغلهم عوارض الدنيا ومغريات الحس.

وبديهي أن ابتكارية التخيل ـ على هذا النحو الذي عرضناه ـ ليست سوى خاصية بشرية خالصة، لا يشترك فيها الانسان مع أي كائنات أخرى. ويبدو أن هذا هو ما قصده ابن رشد عندما عقّب على وصفه لابتكارية القوة المتخيلة بقوله: «يشبه أن يكون هذا من فعل هذه القوة خاصا بالانسان»[٦١].

ولكن مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر اشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤدِّ إليه الحس بنحو من الانحاء. قد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم ـ في النهاية ـ لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه، إلّا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل. ومن هنا كان الانسان لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلّا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه[٦٢]. ومن هنا كان

---

(٦٠) الفارابي: الثمرات المرضية / ٧٥ نقلا عن ابراهيم مدكور: في الفلسفة الاسلامية / ٨٦.

(٦١) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس لأرسطو / ٦٠.

(٦٢) يقول مسكويه: «إذا أخبر الانسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريباً عنه طلب له مثالا من الحس... وهكذا الأمر في الموهومات فإن انساناً لو كلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهد مثله... فلا بدّ... أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها» راجع كتاب أبي حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل / ٢٤٠ ـ ٢٤١.

الأنبياء ومَنْ في حكمهم مضطرين إلى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال الأمثلة المحسوسة التي تقرّبها من الأفهام، وتيسر ادراكها للناس جميعا(٦٣).

ومن هذه الزاوية تبدو القوة المتخيلة ــ رغم كل ما يمكن أن تُمتدَح به ــ مقيدة بقيود الحس، ذلك لأن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها، ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته. وفي ذلك تتجلّى نقاط الضعف التي تعتور هذه القوة، ويتولّد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق.

٣ ــ طبيعة التخيل وفاعليته

إذا كانت القوة المتخيلة تتسم بالابتكارية فإن ابتكاريتها لا تعني أنها يمكن أن تتسامى في قيمتها وتصل إلى المرتبة الرفيعة التي يحتلها العقل بالنسبة لجميع قوى الادراك الباطن. إنها تتوسّط ما بين الحس والعقل فحسب، وتقدم للعقل مادة قد تساعده في عمليات التفكير والفهم، أو تفيده في تكوين الأفكار والتصورات الكلية المجردة، ولكنها ــ بذاتها ــ لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسي والجزئي وتتصل إلى ادراك الكلي أو المجرد. واعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ، لأن الحواس قد تقصّر عن كثير من مدركاتها، وقد تضعف عنها، وقد تخطىء. فإذا أضفنا إلى ذلك أن فاعلية القوة المتخيلة مرتبطة ارتباطاً لافكاك لها منه بالانفعالات والغرائز، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة، لو تركت وشأنها دون قيود أو ضوابط.

إن الحس يشدها ــ من ناحية ــ ويسمها بالجزئية، ويؤدّي بها إلى الوقوع في الخطأ عندما يخطىء أو يقصر، والانفعالات والغرائز تشدها ــ من ناحية أخرى ــ وتقودها إلى أن تعمل وفقاً لأهوائها. وتظل صلة القوة المتخيلة بهذين الجانبين مصدرا لسوء ظن متأصل بقيمة التخيل وطبيعته، وأساسا

---

(٦٣) راجع الفارابي: المدينة الفاضلة / ٨٠ ومسكويه: الفوز الأصغر / ٩٥ وأنظر مصطفى عبد الرازق: الدين والوحي والاسلام / ٣٦ ــ ٣٩.

مكينا للالحاح على ضرورة ارتباط التخيل الانساني بقوة العقل وخضوعه المطلق لها، تجنباً لكل زيغ أو خطأ، يمكن أن تقع فيه المتخيلة، لو انفلتت من زمام العقل أو سيطرته.

إن فاعلية التخيل تتضح أكثر ما تتضح في حالة النوم، إذْ يتغافل العقل عنها وتنفلت من إساره، وأيضاً فإن القيود التي تلحقها من الحواس الظاهرة تضعف هي الأخرى، وهنا تنشط القوة المتخيلة ويصبح مجال عملها رحبا فسيحا، إذ ليس ثمة قيود تعوقها من خارج أو من داخل، ولكن سرعان ما تنفلت الرغبات الدنيا والأهواء المكبوتة في النفس من عقالها، وتتدخل لتؤثر في حركة التخيل وتوجه مسارها، وتستجيب القوة المتخيلة لذلك، وتشتغل بارضاء نزعات النفس الدنيا، وتصوِّر للانسان كل ما تتشوق إليه نفسه البهيمية وتهفو إليه(٦٤)، «إن من شأن النفس البهيمية إذا اشتاقت شيئا، أعني وجوده أو عدمه، أن تحاكي لها النفس المتخيلة صورة ذلك الشيء المشوّق على الحالة التي تشوقته، وتحضر لها صورة ذلك الشيء؛ ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع، والعطشان أنه يشرب»(٦٥).

صحيح أن ذلك لا يحدث في كل حالات النوم، فقد تتصل المتخيلة ــ أثناء النوم ــ بالملكوت الأعلى، وتتكشف لها أمور الماضي أو المستقبل، ولكن ذلك لا يحدث إلاّ للقلة القليلة من الناس. ولا تتحقق الرؤى الصادقة والأحلام الصحيحة إلاّ لهؤلاء الذين يصح مزاجهم ويعتدل فكرهم، ويلزمون الصدق في أقوالهم وأفعالهم، فلا يتأثرون ــ في يقظتهم ــ بأهواء النفس أو شوائب الحس أو عوارض الأمراض. وأمّا مَنْ فسد مزاجه وضعف فكره وتعود على الكذب في يقظته، فهو من أصحاب الأحلام الفاسدة والتخيل الفاسد. ويندرج تحت هذا الصنف الشعراء والسكارى والمرضى والأشرار. يقول ابن سينا: «إن عادة الكذب والأفكار الفاسدة

(٦٤) راجع الفارابي: المدينة الفاضلة / ٧٥ ــ ٧٦ وابن سينا: القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٣ ــ ١٧٥.

(٦٥) ابن رشد تلخيص كتاب الحاس والمحسوس، أرسطوطاليس في النفس ٢٣١ ــ ٢٣٢.

تجعل الخيال رديء الحركات، غير مطاوع لسداد المنطق، بل يكون حاله حال خيال مَنْ فسد مزاجه إلى تشويش. فلذلك لا يصح في الأكثر رؤيا الشاعر والكذاب والسكران والمريض والمغموم، ومَنْ غلب عليه سوء مزاج أو فكر »[٦٦].

ولا تنحرف فاعلية التخيل أو تنفلت من سيطرة العقل في حالة النوم فحسب، بل إن ذلك يحدث لها في اليقظة، وخاصة عندما تسيطر على الانسان الأهواء أو حالات الانفعال الشديد أو الأمراض العضوية أو النفسية؛ وبالجملة عندما لا ينصاع لحكم العقل، ويستجيب لما تحدثه فيه القوة المتخيلة من نزوع أو انفعال. وعلينا ألاّ ننسى أن القوة المتخيلة عند الانسان قادرة على إثارة القوة النزوعية عنده « فتبعثها على التحريك نوعا من البعث، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة بالائتمار لها»[٦٧].

وتتزايد درجات الخطر على الإنسان، في أمثال هذه الحالات، وتصل إلى الحد الذي يفسد فيه مزاجه كلية « وتفسد تخاييله فيرى أشياء مما تركبه القوة المتخيلة على تلك الوجوه مما ليس لها وجود، ولا هي محاكاة لوجود، وهؤلاء هم الممرورون والمجانين وأشباههم »[٦٨]. وفي مثل هذه الحالات « يرى الانسان المجنون والخائف والضعيف. . . أشباحا قائمة، كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ويسمع أصواتا كذلك، فإذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك، وجذب القوة المتخيلة إلى نفسه بالتنبيه، اضمحلت تلك الصور والخيالات »[٦٩]. وهكذا تظل القوة المتخيلة قابلة للانحراف على النحو الذي ينحرف معه سلوك الانسان، طالما تباعد العقل عنها، وصادفت مزاجا فاسدا وفكرا مشوشا، لا يضبطه العقل أو يحكم مساره[٧٠].

وتظل قوة التخيل ـ بسبب ذلك كله ـ مرتبطة بالمستويات الدنيا

---

(٦٦) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٥.
(٦٧) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٥١.
(٦٨) الفارابي: المدينة الفاضلة / ٨١ أنظر: التعليقات: مجموعة رسائل / ١٨.
(٦٩) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٦٧.
(٧٠) ابن رشد: تلخيص كتاب الحاس والمحسوس / ٢٢٣.

للنفس، ومتأثرة بالصراع الدائر بين هذه المستويات وبين العقل الذي يقود الانسان إلى شاطىء النجاة، حيث المعرفة الحقة والسعادة الكاملة. فإذا مال التخيل إلى المستويات الدنيا اتصف بالحيوانية، وصار الانسان قرين الحيوان، وأصبح التخيل الانساني قرين التخيل الحيواني. أمّا إذا مال التخيل إلى المستويات العليا اتسم بالتعقل، وتحلىّ بزينة الفكر، واستحق ــ بالتالي ــ شرف خدمة العقل ورعايته. وقد عبر اسحق بن حنين عن هذه الفكرة تعبيراً غامضا(٧١)، أوضحه ابن سينا بقوله إن قوة التخيل توجد في الانسان مثلما توجد في الحيوان، فإذا استخدمها العقل وأخضعها له سُميت متفكرة، واقتصرت على الانسان فحسب، وإذا استخدمتها قوة غير عاقلة وتأثرت بالمستويات الدنيا للنفس سُميت متخيلة، وشارك فيها الانسان الحيوان. أي أن قوة التخيل «تُسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية، ومفكّرة بالقياس إلى النفس الانسانية»(٧٢).

كل هذه الأفكار لها جذورها الأصيلة عند أرسطو، الذي أفاد منه علم النفس عند فلاسفة الاسلام كل الافادة. لقد قرن أرسطو حركة التخيل بحركة الشهوات والغرائز، وكان يرى أن قوة التخيل يمكن أن تؤدّي بالإنسان ــ لو لم يضبطها ضابط ــ إلى القيام بأفعال تتعارض مع العقل وأحكامه كل التعارض. وثمة إشارات صريحة إلى هذه الحقيقة في كتاب النفس لأرسطو(٧٣). وهي إشارات أتقن اسحق بن حنين فهمها، وأجاد التعبير عنها في الترجمتين المنسوبتين إليه.(٧٤). صحيح أن أرسطو يميز بين

---

(٧١) اسحق بن حنين: كتاب أرسطا طاليس وفص كتابه في النفس / ٨٤.

(٧٢) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦٠.

(٧٣) راجع أحمد فؤاد الأهواني: كتاب أرسطا طاليس في النفس / ١٠٧، ١٢٤.

(٧٤) يقول اسحق في الترجمة الأولى: «وكثير من الأشياء يتبع التوهم فيكون عنه بغير علم». كتاب أرسطا طاليس وفص كتابه في النفس / ٨٢ وأنظر ٧١ ــ ٧٢ من نفس الترجمة. ويقول اسحق في الترجمة الثانية: «إن الشوق ربما كان من قبل الوهم فيشتاق الانسان إلى الفجور، فيخوفه العقل، وربما غلب الوهم فركب الانسان شهوته» كتاب النفس لأرسطو طاليس تحقيق أحمد فؤاد الأهواني / ١٧٣.

وظيفتين للتخيل، تتصل أولاهما بالمستويات الراقية من النفس، وتقتصر على الانسان وحده، وتكون عونا للعقل في عمليات التفكير؛ وتتصل ثانيتهما بالمستويات الدنيا، ويشترك فيها الحيوان والانسان(٧٥). ولكن هذه الوظيفة الأولى للتخيل لا ترفع من قيمته بالقياس إلى العقل؛ إذْ يظل التعارض بينهما قائما، باعتباره جانبا من جوانب ازدواجية حادة تفصل كل الفصل بين الحس والفكر، وترفع من شأن الثاني على حساب الأول. ولقد كان ذلك التعارض الأرسطي بين العقل والتخيل هو المهاد الذي انطلق منه الرواقيون في إلحاحهم على تأكيد التضاد بين القوتين، وهو أمر ظل يغذّي نزعة الشك في قيمة الخيال الانساني، ويدفع إلى الهجوم عليه طوال عصور التفكير الوسيط(٧٦).

ولم يعرف العرب الأفكار الأرسطية عن الخيال الانساني ويتقبلوها فحسب، بل إنهم عرفوا، منذ فترة مبكرة ترجع إلى القرن الثالث للهجرة، الأفكار الرواقية. ولا أدلّ على توضيح ذلك من النص الذي ترجمه قسطا بن لوقا، والذي يوضح تفرقة واحد من أكبر فلاسفة الرواق ـ هو خريسبوس ـ بين « التخيل » و « الخيال » و « المخيل »، حيث يقول: « خروسبوس يرى أن بين التخيل والمخيل فصولا. والتخيل هو تأثير واقع في النفس بيِّنٌ في ذاته . . . وأمّا المخيل فإنه يحدث إلى النفس يجري مجرى الأباطيل، ويصير إليها من التخيل، مثل الذي يصارع الظلال ويروم أن يمسكها بيده. وأمّا الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيل الباطل، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوي والجنون »(٧٧). ولا تشير مصطلحات « التخيل » و « المخيل » و « الخيال » ـ في هذا النص ـ إلى التعارض الحاد بين العقل والتخيل عند الرواقيين فحسب، بل إنها تشير ـ بالمثل ـ إلى مفهومهم الخاص

---

(٧٥) راجع محمد عثمان نجاتي: الادراك الحسي عند ابن سينا / ٢٠٥، ٢٠٦ وقارن بقول اسحق: «وكل توهم إمّا كان فكرياً أو حواسياً، وسائر الحيوان ذو توهم» كتاب أرسطاطاليس وفص كتابه في النفس / ٨٤.

(٧٦) راجع: M.W. Bundy, op. cit., p. 70.

(٧٧) قسطا بن لوقا: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة / ١٦٤.

لما أسموه بالمخيلة الباطلة (Non- Cataleptic phantasy) التي لا توجد بين صورها والواقع، أو الحقيقة، أدنى علاقة، وحتى إذا وجدت فإنها لن تكون إلّا من قبيل التمثيل الباهت والاستحضار الغامض المشوش(٧٨) .

لقد تقبل فلاسفة الاسلام مبدأ التعارض بين العقل والتخيل، وزاد من حدة إحساسهم بهذا التعارض فهمهم الخاص لطبيعة المعرفة الإنسانية، وتقديرهم اللافت للدور الهام الذي يلعبه العقل في الوصول إليها(٧٩). إن العقل هو الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية، والمعيار الحقيقي الذي لا يخطىء في الحكم على الأشياء. وإذا كان للمعرفة الانسانية وسيلتان لكل منهما موضوعها، أولاهما الادراك الحسي وثانيهما العقل، فإن المعرفة التي تقدمها الوسيلة الأولى ليست إلّا من قبيل المعرفة غير الثابتة، نظراً لعدم ثبات موضوعها من حيث الكم أو الكيف. أمّا الوسيلة الثانية فهي الطريق السليمة لادراك الحقائق، التي هي بمثابة معقولات صرفة، لا تتمثل لها صورة في المخيلة، ولا يدركها التخيل. ولا تكاد تخلص هذه المعرفة للانسان إلّا بالرياضة الطويلة «وذلك أن الحس معنا منذ أول كوننا، والصور التي نستفيدها منه راسخة في نفوسنا بالأوهام، التي هي تابعة للحواس»(٨٠). العقل ــ بعد ــ هو وسيلة التمييز التي تفرق بين الحق والباطل، وتحكم بين مدركات الحس ومتخيلات الأوهام لتقضي بينها بالحق(٨١).

وعندما يتسامى الفلاسفة ــ رغم تباين اتجاهاتهم واختلاف مصادرهم وأصولهم ــ بالعقل إلى هذه الدرجة فإنه من الطبيعي أنْ ينظروا إلى الخيال الانساني نظرة متشككة حذرة، تترواح بين الريبة والهجوم الحاد الذي نسمعه

---

(٧٨) راجع M.W. Bundy, op. cit., p. 70.

(٧٩) يجعل عبد الرحمن بدوي من الاشادة بالعقل وردّ المعرفة إليه خاصية من ثلاث تميز ما يسميه بالنزعة الانسانية في الفكر العربي. راجع: الانسانية والوجودية في الفكر العربي / ١١ ــ ١٥، ٥٢ ــ ٥٥.

(٨٠) مسكويه: الفوز الأصغر / ٦.

(٨١) رسائل اخوان الصفا ٣ / ٤٢٢ وأنظر لأبي حيان: الامتاع والمؤانسة ٣ / ١٣٦ والمقابسات / ٦٠، ٦١، ٦٥.

في كلام ابن سينا، خاصة عندما يصف قدرة التخيل على المعرفة بقوله: «وأمّا الذي أمامك فباطل مهذار يلفق الباطل تلفيقا، ويختلق الزور اختلاقا، ويأتيك بأنباء ما لم تزود، قد درن حقها بالباطل، وضرب صدقها بالكذب»[٨٢].

وليست هذه نتيجة انفرد بها الفلاسفة وحدهم، وإنما هي نفس النتيجة التي انتهى إليها المتكلمون وأهل السنة، مع فارق مهم، وهو أن الأولين أخذوها بشكل مباشر ومنذ البداية عن الفلسفة اليونانية، أمّا الآخرون فقد انتهوا إليها في ضوء منهجهم العقلاني الذي حاولوا أن يفسّروا به العالم والكون ليصلوا إلى المطلق. لقد كان تفكير المتكلمين وأهل السنة يلتقي حول الايمان باللّه، عن طريق المتابعة المنطقية لجزئيات الوجود والعالم الخارجي، متابعة صاعدة تنتهي إلى الخالق. ومن ثم كان كل جزء من أعمال الطبيعة ــ بما فيه الانسان ــ كافياً في حد ذاته مهما صغر أو كبر، ليكون دليلا على وجود اللّه. أي أن وجود الله أمر يمكن اثباته، على أساس أن نظام العالم العظيم لا بدّ أن يشير حتمًا إلى صانعه، ويشي بوجوده وصفاته.

ومثل ذلك التفسير الخارجي للعالم والله لا يضع في اعتباره ــ عادة ــ القدرات الداخلية لذات الانسان أو طاقاته الروحية الخالصة، التي قد تمكنه ــ وحدها ــ من الوصول إلى اليقين وإدراك المطلق. إن اليقين مرتبط بالعقل أولا وأخيراً عند المعتزلة، أو بالشرع ثم العقل عند أهل السنة والأشاعرة. والشرع والعقل ــ في النهاية ــ متلازمان كل التلازم، لأن العقل «لن يهتدي إلاّ بالشرع والشرع لن يُتبين إلاّ بالعقل»[٨٣].

ولا بدّ أن تقل قيمة الخيال وتتضاءل ــ في ظل هذه النظرة ــ إلى أقصى درجة، ويُنظر إليه في حذر واتهام ولا أدلّ على ذلك مما يقوله فقيه ظاهري مثل ابن حزم يمثل الجانب المتطرف من أهل السنة. لقد تحدث ابن حزم عن الحس والعقل، والظن، والتخيل، باعتبارها قوى من قوى النفس، واختتم

---

(٨٢) ابن سينا: رسالة حي بن يقظان / ٤٤ وقارن بابن رشد: تلخيص كتاب النفس / ٦٠، ٦١، ٦٥.

(٨٣) الغزالي: معارج القدس / ٦٤.

حديثه بقوله: «وليس في القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبداً على كل حال غير العقل، ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه... وأمّا التخيل فقد يسمعك صوتا حيث لا صوت، ويريك شخصا ولا شخص. قال تعالى ﴿يخيل إليهم من سحرهم أنها تسعى﴾، فأخبر تعالى بكذب التخيل. والعقل صادق أبداً... وقال تعالى ذامّاً لمَنْ أعرض عن استعمال عقله ﴿وكأين من آية في السموات والأرض يمرون عليها وهم عنها معرضون﴾... فهذه وصايا الواحد التي أتانا بها رسوله وهذه موجبات العقول. فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدّي إلى معرفته إلاّ إلى الشيطان الرجيم والجنون المودي والضلال المبين... وإلى العقل نرجع في صحة الديانة وصحة العمل الموصلين إلى فوز الآخرة والسلامة الأبدية. وبه نعرف حقيقة العلم ونخرج من ظلمة الجهل، ونصلح تدبير المعاش والعالم والجسد»(٨٤).

تختلف هذه النظرة إلى الخيال الانساني ــ لا شك ــ عمّا يمكن أن نجده عند المتصوفة الذين سلكوا طريق الذات وقواها الداخلية، التي تترقى وتترفع عن الشوائب والأدران، حتى تصل إلى إدراك الله والاتحاد به، أو حلوله فيها. والحق أن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي. إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لادراك طائفة من الحقائق المتعالية، التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة، والذي يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة، دون أن ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعاني الروحية العميقة. إن الصوفي ــ على عكس الفيلسوف ــ يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحَدْس، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال المحلِّق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها.

ويهاجم ابن عربي الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمو قدراته، مثلما يهاجم الفلاسفة الذين

---

(٨٤) ابن حزم. التقريب في حد المنطق / ١٧٨ ــ ١٧٩.

حقّروا من شأن هذه القوة التي لا يعرف سلطانها إلّا الله ثم أهله من الأنبياء وورثتهم من الأولياء والمتصوفة. إن الخيال عند ابن عربي هو أعظم قوة خلقها الله. ولولا الخيال لما أمر النبي أحداً بأن يعبد الله «كأنه يراه»، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال(٨٥). أمّا عن صلة الخيال بالعقل فإن الخيال ليس هو مصدر الخطأ في مقابل العقل الذي لا يخطىء «وإن هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه خيال فاسد لا يدركون حقيقته، ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئا فإنما يدركه بنوره، والنور لا يخطىء في كشفه عن الأشياء. وإذا كان هناك خطأ فلا بدّ أن يكون لسبب آخر؛ إذ الخطأ وليد الحكم، والخيال لا يصدر حكما، بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء. إذنْ يجب أن يُنسَب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم، وهي العقل. وإذا كان الحكم لغير الخيال فلأي داع ننسب الخطأ أو الفساد إليه؟ إنه من الأولى أن يُقال: أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال، وهو بريء منه»(٨٦).

بل إن ابن عربي يذهب إلى حد القول بأن مَنْ لا معرفة له بمرتبة الخيال لا معرفة له جملة وتفصيلا؛ لأن «هذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة»(٨٧). والخيال ــ بهذا المعنى ــ هو السبيل إلى ادراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية، التي يعجز عن ادراكها المنطق، أو العقل المستدل به. وإدراك الخيال لمثل هذه الأمور أو المعارف ادراك يختلف كل الاختلاف في طبيعته ومنهجه عن إدراك العقل للعالم، أو عن الفهم العلمي لقوانين الطبيعة. وإذا كان الادراك الخيالي للحقائق الروحية يسمو على ادراك العقل أو المنطق فإنه لا بدّ أن يسمو على ادراك الحس، ويصبح أسمى مرتبة منه وأكثر يقينا.

---

(٨٥) لضخامة مؤلفات ابن عربي واتساعها اعتمدت على دراسة محمود قاسم عن الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، ونحن نقتصر على ابن عربي باعتباره نموذجاً ناضجاً للتفكير الصوفي.

(٨٦) محمود قاسم: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي / ٨ ــ ٩.

(٨٧) ابن عربي، الفتوحات المكية نقلاً عن المرجع السابق / ٨٧.

إن الصوفي الحق وريث الأنبياء، والعلم الذي يأتي إليه عن طريق الكشف الروحي علم ورثه عن النبي. وإنما اختص الصوفي بالكشف، لمداومته على ذكر الله، والله جليس مَنْ ذكره، وكلما زاد العارف ذكراً زاده الله علما وكشفا، ومكّنه من أن يرى بعين البصر ما لا يدرك إلاّ بها، وبعين الخيال ما لا يدرك إلاّ به، وبعين البصيرة ما لا يدرك إلاّ بها. وهكذا ينتهي الحال بالصوفي إلى الوصول ويعرج على السماوات بخياله، ويرى المعاني الإلهية مصورة في صور محسوسة ويشهد الواحد الحق الأحد « وأمّا الأولياء فلهم اسراءات روحانية برزخية يشاهدون فيها معاني متجسِّدة في صور محسوسة للخيال... ولهم الإسراء في الأرض وفي الهواء. غير أنهم ليست لهم قدم محسوسة في السماء. وبهذا زاد على الجماعة رسول الله صلى الله عليه وسلم اسراء الجسم، واختراق الأفلاك حسا، وقطع مسافات حقيقية محسوسة، وذلك كله لورثته معنى لا حسا »(٨٨).

لا شك أن مثل هذه النظرة المتصوفة تعطي للخيال مكانة رفيعة تضارع المكانة التي قصرها الفلاسفة على العقل. وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تحدث انقلاباً في التفكير النقدي، وتغير من طبيعة النظرة العدائية إلى الخيال الشعري، وتحدث شيئاً شبيها بما أحدثه الرومانسيون عندما تساموا بالخيال في مواجهة العقل، وقرنوا الخيال بالحَدْس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية والوصول إلى الله والمطلق.

ولعلي في حاجة إلى القول بأن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكِّد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الاسلام أمثال ابن عربي، من حيث النظرة إلى الخيال؛ فكلا الفريقين يرفض التفسير « الميكانيكي » للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للانسان. وكلا الفريقين يرى أن اثبات العالم والوصول إلى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق. وهجوم « بليك » و « كولردج » على تفكير « لوك » ونظرياته عن المعرفة، ورفضهما لتفسير « نيوتن » للعالم أمور يمكن أن نجد ما يماثلها في

(٨٨) ابن عربي، الفتوحات المكية ٣ / ٣٤٣ نقلاً عن المرجع السابق / ١١٤.

هجوم صوفي كابن عربي على الفلاسفة وتصوراتهم لطبيعة المعرفة الانسانية أو تفسيرهم للعالم.

ولا تفترق صفات القداسة التي يخلعها كولردج وبليك عن صفات القداسة التي يخلعها ابن عربي على الخيال. وإذا كان كولردج يعد الخيال الأولي ــ وهو لا يفترق عن الخيال الثانوي إلاّ في الدرجة ــ بمثابة تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الأزلية في الأنا المطلق، وإذا كان بليك يذهب إلى أننا ندرك الأشياء في هيئاتها الخالدة عن طريق الخيال الانساني، الذي هو مظهر لنشاط الله خلال روح الانسان(٨٩) ــ أقول إنه إذا كان الخيال يحتل هذه المكانة الرفيعة عند كولردج أو بليك فإن مكانته عند ابن عربي ليست أدنى أو أقل من ذلك. إن الخيال عند ابن عربي أعظم قوة خلقها الله « فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي. . . فهو أعظم شعائر الله على الله. . . إن الخيال، وإنْ كان من الطبيعة، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيّده الله من القوة الإلهية »(٩٠).

ولكن ما كان يمكن لمتصوفة الاسلام أن يحدثوا في الفكر العربي تأثيراً يشبه ما أحدثه الرومانسيون في تاريخ النظرية الشعرية لاعتبارات عدة، منها: ما واجهه الصوفية من هجوم شديد. والنظرات السنية التي هاجمت المتصوفة بعنف بالغ، وقللت من شأنهم، بل ساعدت على تعذيب بعضهم وقتل بعضهم الآخر، أوضح من أن نشير إليها(٩١). لقد اتهم الفقهاء المتصوفة بالكفر والزندقة ووسمهم الفلاسفة بأنهم أهل هوس (قد فسدت خزانة خيالهم وضعفت عقولهم) وظل العمليون من عامة المسلمين ينظرون إليهم في ريبة جعلت الجنيد يقول: « لا يبلغ أحد درج الحقيقة حتى يشهد فيه ألف صديق بأنه زنديق »(٩٢).

---

(٨٩) راجع M. Bowra, The Romantic Imagination, pp. 3 - 4.

(٩٠) ابن عربي: الفتوحات المكية ٣ / ٥٠٨ نقلاً عن محمود قاسم / ١.

(٩١) راجع التفاصيل عند أحمد أمين: ظهور الاسلام ٢ / ٦٧ ــ ٧٧.

(٩٢) راجع محمود قاسم المرجع السابق / ١٠٢.

ومن ناحية أخرى فإن المتصوفة لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم الاسلامي، وخاصة في عصور المد العقلاني الزاهر الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب. لقد اكتمل التفكير البلاغي والنقدي عند العرب في غيبة من المتصوفة، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون تأثروا تأثراً لا سبيل إلى إنكاره بالفلاسفة، وبنظرتهم الخاصة إلى العقل، أعني تلك النظرة التي لا تثق إلاّ في العقل وأحكامه، وتلوذ بمبدأ التحسين والتقبيح العقليين، وتجعل على ذكر منها آيات أو أحاديث من قبيل «إن اللّه عز وجل لما خلق الخلق ثم العقل بعدهم استنطقه ثم قال: أقبلْ فأقبل، ثم قال له: أدبرْ فأدبر، فقال: وعزتي وجلالي ما خلقت خلقا هو أحب إليّ منك، ولا فيمن أحب، أما إني إيّاك آمر وأنهي، وإيّاك أعاقب وأثيب، وبك آخذ وبك أعطي»(٩٣).

ومن البديهي ألاّ تمنح هذه النزعة العقلانية السائدة الخيال منزلة رفيعة. وكما يقول غرونباوم فإن الفكر الاسلامي على وجه العموم لم يتخل عن علم النفس الأرسطي، الذي يضع الخيال الانساني مع القوى الحيوانية على صعيد واحد، «كذلك فإن النظرة الكلامية أيّدت هذا التهوين من شأن تلك القوة الخلاقة... فكيف ذلك من الجهود العقلية في الأعصر التالية، حتى كاد ينجم عنه انكار واستهجان لخيال الشعراء»(٩٤).

٤ ـ التخيل الشعري

ما الذي ينتج حين يُنظَر إلى الخيال الانساني على هذا النحو الذي عرضناه؟ إن أول ما ينتج عن النزعة العقلانية التي سادت التراث العربي هو تحديد دور القوة المتخيلة وحصر أهميتها بالنسبة للشعر. صحيح أن القوة المتخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخييل

---

(٩٣) راجع البرهان في وجوه البيان / ٥٤ ـ ٥٥ وفيما يتصل بالدلالات العامة لهذا الحديث المشكوك فيه، راجع جولدتسيهر، العناصر الأفلاطونية المحدثة والغنوصية في الحديث، التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية / ٢١٩ وما بعدها.

(٩٤) غرونباوم: دراسات في الأدب العربي / ٩.

الشعري. ولكنها تظل –مع ذلك– محصورة في مستويات دنيا لا تفارقها. إنها تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التي يختار منها عقله ما يشاء من تخييلات، دون أن يسمح لها بالانفلات من سيطرة العقل أو التحرر من قيوده. وعلى ذلك يمكن القول إن الشاعر انسان يتميز بأنه « تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جدا، غالبة، حتى أنها لا تستولي عليها الحواس ولا تعصيها المصورة، وتكون النفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها إلى العقل، ويقبل العقل انصبابها إلى الحواس »(٩٥). وإذا كان ذلك يعني أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلاّ في نطاق صور الحس التي تختزنها القوة المصورة، فإنه يعني –بالمثل– أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر، ذلك لأنها يمكن أن تفضي بصاحبها إلى الجنون والهلوسة، إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها. وبذلك يصبح الشعر عملا تخيليا يتم في رعاية العقل، أو تخييلاً عقليا، إذا صح التعبير.

وهنا لا بدّ أن نلاحظ أن الفلاسفة لم يتوقفوا طويلا عند الشاعر، باعتباره كائنا يتميز بقدرات تخيلية فائقة، ولم يتعرّضوا للحديث عن مَلَكَة التخيل عنده، أو قدرة هذه المَلَكَة على جمع الأشياء والتأليف بينها، بالقدر الذي كنا نتمناه. لقد ركزوا على فعل « التخييل » أكثر مما ركزوا على فعل « التخيل ». أعني أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه « سيكولوجية التلقي » أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الابداع. قد نستنتج من بعض اشاراتهم العارضة تصورهم للموضوع، ولكن ذلك التصور يظل شاحبا جدا، بالقياس إلى حديثهم الواضح والصريح عن الاثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في المتلقي، وما يترتب على هذه الاثارة من نزوع وسلوك.

هل كان ذلك لأن الفلاسفة ركّزوا في دراساتهم النفسية على الجوانب الادراكية والنزوعية، وأغفلوا دراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية، لما يعتور هذه الجوانب من غموض؟ ذلك أمر محتمل. خاصة وأنه من الصعب المضي في مناقشة طبيعة التخيل الابتكاري عند الشاعر، دون أن

---

(٩٥) ابن سينا: القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦٧.

ندعمه ونسنده بتصورات مناسبة عن النشاط الوجداني الذي يصاحب التخيل ويحركه. ولقد ألمح بعض الباحثين إلى هذه الحقيقة عند ابن سينا، وانتهى إلى أن الفلاسفة القدماء بوجه عام يركزون اهتمامهم على دراسة الناحيتين الادراكية والنزوعية من الحياة النفسية أكثر من تركيزهم على الناحية الوجدانية «وسبب اقتصارهم على دراسة هاتين الناحيتين يرجع في الأغلب إلى أن اهتمامهم أول الأمر كان متجهاً إلى دراسة العالم الخارجي أكثر من اتجاهه إلى دراسة العالم النفسي الداخلي الذي حينما وجهوا إليه عنايتهم ظلوا متأثرين بالنزعة الأولى، فاهتموا بدراسة الظواهر الادراكية والنزوعية. وذلك لأن الادراك والنزوع يعبران عن وجهين للحياة النفسية متجهين إلى العالم الخارجي، فبالادراك نكوِّن في أنفسنا صورة معقولة للعالم الخارجي، وبالنزوع، أي الارادة، نؤثر في العالم الخارجي ونقاومه ونغير من حوادثه»(٩٦).

قد يشي اغفال الفلاسفة لدراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ببعض الأسباب التي تبرر تركيزهم على «التخييل» أكثر من تركيزهم على «التخيل» ولكن الذي لا شك فيه أن إغفالهم لدراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع ذاته كان أمراً متناغما مع التصور النقدي الشائع عند العرب؛ أعني ذلك التصور الذي يركز على مقتضى الحال الخارجي أكثر مما يركز على مقتضيات الأحوال الداخلية، ويهتم بالمستمع أو المتلقي أكثر من اهتمامه بالمبدع أو بذاته الخاصة والمتفردة. لقد كان الحديث عن الطبيعة الابتكارية لمخيلة الشاعر أمراً غير واضح بالنسبة للدراسات النفسية عند الفلاسفة، مع أن هناك تصورات خصبة عن الجوانب الابتكارية للمخيلة الانسانية بوجه عام، وهي تصورات كان يمكن أن تقدم أطيب العون لأي دراسة في طبيعة التخيل الشعري، وكيفية تشكيل الشاعر لصوره. وإذا انتقلنا من الفلاسفة إلى طوائف النقاد والبلاغيين المختلفة لم نجد الموقف مغايرا. لقد ركز الجميع على النص الأدبي ذاته، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه، ومن حيث علاقته بالمتلقي أو

---

(٩٦) محمد عثمان نجاتي: الادراك الحسي عند ابن سينا / ٤٤.

المستمع الذي يتأثر وينفعل به، أكثر من تركيزهم على علاقات النص بالعوالم الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن مَلَكات تخيلية فائقة. إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمرا يتجنب الجميع ــ في الأغلب الأعم ــ الخوض فيه أو التعرض له.

أحياناً نجد لدى بعض النقاد إشارات إلى علاقة العمل الأدبي بالواقع، وهي إشارات يمكن أن نفهم منها أن هؤلاء النقاد كانوا يسلِّمون ــ بداهة ــ بابتكارية المخيلة عند الشاعر، وإنْ لم يصرِّحوا بذلك. من هذه الاشارات تفرقة قدامة بين الغلو الذي يجوز أن يقع لأنه « تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه »، والممتنع الذي « لا يكون ويجوز أن يتصور في الوهم »، والمتناقض أو المستحيل الذي « لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم »(٩٧). ومن هذه الاشارات ــ أيضاً ــ ما نجده عند ابن سنان الذي يكرر أقوال قدامة، ويوضح الممتنع على أنه « هو الذي يمكن تصوره في الوهم وإن كان لا يمكن وجوده، مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع في نوع آخر منه، كما يتصور يد أسد في جسم انسان، فإن هذا وإنْ كان لا يمكن وجوده فإن تصوره في الوهم ممكن. وقد يصح أن يقع الممتنع في النظم والنثر على وجه المبالغة، ولا يجوز أن يقع المستحيل البتة »(٩٨). وقريب من ذلك ما نجده عند البغدادي من أن الامتناع « هو الذي وإنْ كان لا يوجد فيمكن أن يُتخيل، ومنزلته دون منزلة المستحيل في الشناعة، مثل أن يتصور تركيب أعضاء حيوان ما على جثة حيوان آخر، فإن ذلك جائز في التوهم، ولكنه معدوم في الوجود »(٩٩).

وواضح أن هذه النصوص تعبر عن موقف نقدي واحد يتسامح مع الشاعر ويسلِّم له بحقه في إعادة تشكيل المدركات في صور فنية جديدة ليست مدركة للحس من قبل. بل إن مثل هذا الموقف قد ينتهي ــ كما

---

(٩٧) قدامة بن جعفر: نقد الشعر / ١٤١.

(٩٨) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة / ٢٣٤ ــ ٢٣٥.

(٩٩) البغدادي: قانون البلاغة، رسائل البلغاء / ٤١٣.

نجد عند عبد القاهر مثلا ــ إلى ما هو أبعد من ذلك، ويفضل ــ في التحليل البلاغي ــ الصور التي لا تتصور إلّا في الوهم والخيال على تلك الأخرى التي تلتزم بمعطيات الواقع أو بمدركاته الحرفية، على أساس أن الصور الأولى ــ إذا أجيد صنعها ــ يمكن أن تكشف عن براعة ذهنية وقدرة لافتة، في الوصول إلى الغريب والنادر الذي لا يُعهَد(١٠٠). ولا يعني ذلك إلّا التسليم الضمني بالجوانب الابتكارية لمخيلة الشاعر. ولكننا ما زلنا في إطار التسليم الضمني فحسب، دون أن نجد حديثاً صريحا عن طبيعة التخيل عند الشاعر، وكيفية ابتكاره لصوره.

قد تكون ثمة علاقة واضحة بين هذه النصوص التي نقلناها عن قدامة وابن سنان والبغدادي وفكرة «الإمكان» الأرسطية، ولكن صلة هذه النصوص بالتراث الفلسفي وخاصة دراساته النفسية قوية ومؤكدة، سواء في المصطلح أو في الأمثلة. وليس ثمة فارق كبير بين ما تنتهي إليه هذه النصوص وما انتهى إليه الفلاسفة عن الطبيعة الابتكارية للمخيلة. ولا أدلّ على ذلك من أن نعود إلى الكندي الذي يسبق قُدَامَةَ بما يزيد على نصف قرن، حيث نجد الكندي يقول صراحة: إن قوة التخيل ــ وهي ما يُطلق عليها اسم القوة المصورة ــ «تجد ما لا تجد الحواس بتة، فإنها تقدر أن تركب الصور، فأمّا الحس فلا يركب الصورة.. فإن البصر لا يقدر على أن يُوجِد انساناً له قرن، أو ريش، أو غير ذلك... فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يتوهم الانسان طائراً أو ذا ريش، وإنْ لم يكن ذا ريش، والسبع ناطقا»(١٠١).

ولكن علينا أن نعترف بحقيقة لا سبيل إلى إنكارها وهي أن الناقد العربي ــ بوجه عام ــ لم يحاول أن يفيد الافادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفي الذي كان متاحاً له. لقد ظل مشغولاً بالجوانب العملية، وبالتطبيقات الجزئية الضيقة، التي تتمثل في السعي وراء اكتشاف السرقات أو الموازنة الجزئية بين الأبيات، دون أن يتجاوز ذلك إلّا في

---

(١٠٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ١٥٤ ــ ١٥٩.

(١٠١) الكندي: رسائل الكندي ١ / ٢٩٩ ــ ٣٠٠.

القليل النادر، ودون أن يهتم الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية العميقة التي تطرحها الظاهرة الأدبية، والتي لا يمكن معالجتها إلّا في ظل تصورات فلسفية ذات طابع كلي شامل. لقد ظل الناقد العربي ــ في الأغلب الاعم ــ جاهلاً بالمعارف الفلسفية التي كان يمكن أن تثري حدوسه الجزئية أو إشارته العابرة إلى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله لعالم تخيلي جديد.

قد تشير النصوص التي ذكرتها لقدامة وتابعيه، أو ما يمكن أن نجده عند عبد القاهر، إلى بعض الاستثناء، ولكن الاستثناء الحقيقي ــ فيما أعلم ــ هو حازم القرطاجني. لقد أفاد حازم من الفلاسفة كل الافادة، واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه. ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية. بل إنه ينفرد بميزة هامة، هي محاولته اقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال أية نظرية في الشعر دونها، أعني: العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي.

يقول حازم: «يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالّة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس»[١٠٢]. ومؤدّى هذا النص أن دراسة العمل الأدبي ــ عند حازم ــ تقوم على ثلاثة عناصر أساسية:

أولا: الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي.

ثانيا: المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي.

ثالثاً: العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكّل منها العمل الأدبي.

---

(١٠٢) حازم: منهاج البلغاء / ١٧.

ويُدرس كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة من جانبين؛ من حيث ما هو عليه في ذاته، ومن حيث صلته بغيره. وعلى هذا الأساس تُدرَس الألفاظ ــ مثلاً ــ باعتبارها أبنية لغوية مستقلة من ناحية، وباعتبارها ترجمة لفظية لصور ذهنية من ناحية أخرى. وتُدرَس الصور الذهنية ــ بالمثل ــ مستقلة في ضوء قوانين التداعي التي تتجمع تبعاً لها في ذهن الأديب، أو في ضوء أوجه التناسب التي يمكن أن تنتظم فيها، ويمكن أن تدرس ــ من ناحية أخرى ــ باعتبارها انعكاساً لعناصر العالم الخارجي الذي تتشكل تبعاً لقوانينه الأساسية. وإذا كان تشابك هذه العناصر الثلاثة وتلاحمها في عمل أدبي يؤدّي إلى التأثير في الآخرين، فلا بدّ أن نواجه عنصراً جديدا وهو المتلقي. وبذلك نصبح إزاء أربعة محاور متوازنة تدور حولها الدراسة الأدبية في مجملها. وهي: العالم الخارجي باعتباره الأصل والمصدر؛ والأديب باعتبار ما يشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم؛ والعمل الأدبي من حيث كونه ألفاظاً تنقل ما في ذهن الأديب من ناحية وتحاكي العالم الخارجي من ناحية أخرى. وأخيراً المتلقي وما يحدث في نفسه من استجابه وجدانية أو تأثر بكلمات العمل الأدبي.

وطبيعي أن يتطلّب الوصول إلى مثل ذلك الفهم وعياً بسيكولوجية المَلَكات القديمة ومعرفة طبية بالدور الذي تلعبه المخيلة في تشكيل الصور والتأليف بينها، ثم علاقة هذه المخيلة بالعالم الخارجي، ومقدار خضوعها له أو تحررها منه. وهذه كلها أمور ميسورة لحازم بفضل اطلاعه على دراسات الفارابي وابن سينا وابن رشد. وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم الأصول الثقافية التي اعتمد عليها حازم في حديثه عن أهمية التعرض لما يسميه بالمعاني الذهنية، وتحديده لها بأنها صور حاصلة في الأذهان لأشياء موجودة في الأعيان(١٠٣)، وحديثه عن طرق المعرفة بكيفية تركيب المعاني وتضاعفها(١٠٤)؛ أو طرق العلم باستثارة المعاني من مكامنها واستنباطها من معادنها(١٠٥)، وحديثه عن القوى الحافظة والذاكرة والصانعة باعتبارها قوى

---

(١٠٣) حازم: منهاج البلغاء / ١٧، ١٨ ــ ١٩.
(١٠٤) المرجع السابق / ٣٢.
(١٠٥) المرجع السابق / ٣٩ ــ ٤٠.

لا يكمل للشاعر قول الشعر دونها[١٠٦].

وأهم من ذلك كله حديث حازم عن كيفية تشكيل الشاعر لصوره، وكيف يتم ذلك عن طريق تأمل الشاعر لما في ذاكرته من صور، يجمع بينها في علاقات جديدة، تبعاً لما يلاحظه بين هذه الصور من تناسب وتشابه. يقول حازم: «ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر. فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض، ويشارك به بعضها بعضا. ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس، فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية، أو عَرَضية ثابتة، أو منتقلة، أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة، وبالجملة الادراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكون النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض اجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد الى بعض مقبولا في العقل، ممكناً عنده وجوده وأن تنشىء على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض.

. . . والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيها يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه ايراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير»[١٠٧].

---

(١٠٦) المرجع السابق / ٤٢ ــ ٤٣.

(١٠٧) منهاج البلغاء / ٣٨ ــ ٣٩.

والحديث ـ في النص السابق ـ عن سيكولوجية الفعل التخيلي واضح كل الوضوح. وصلة الأفكار التي يطرحها حازم، عن تخيل الشاعر لمعانيه وصوره، بالدراسات النفسية عند الفلاسفة لا تحتاج إلى تعليق أو تأكيد. إن الشاعر ـ فيما يرى حازم ـ يتأمل صور العالم المختزنة في ذاكرته، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة. ويصنع الشاعر ـ أو الأديب بعامة ـ نفس الأمر عندما يتأمل مخزونه الثقافي من نظم أو نثر أو تاريخ أو مثل، فيحاول ملاحظة نسبة جديدة بين أجزائه، تساعده على استغلاله واعادة تشكيله في صور جديدة أيضا. وإذا لم يفعل الشاعر ذلك لم يكن شاعرا حقاً بل كان بكيء الطبع، لا يستحق صفة الشاعر أو الأديب.

وواضح أن فاعلية التخيل قد أصبحت مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على ادراك التناسب بين الأشياء، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة جديدة متجانسة. وليست هذه القدرة التي أتحدث عنها إلاّ ما يسميه حازم بالقوة الشاعرة، تلك التي تتوسل بقوة التخيل والملاحظة للنسب والعلاقات القائمة بين الأشياء. وكأن الشاعر ـ فيما يراه حازم ـ هو ذلك الانسان الذي يتمتع بقدر فائق من الحساسية ودقة الملاحظة، مما يمكنه من النظر أبعد مما ينظر سواه، ويكتشف التناسب والتجانس الذي لم يلحظه البشر العاديون بين الأشياء والعناصر.

إن القدرة على اكتشاف التناسب بين الأشياء هي علامة الشاعرية عند حازم وعلى أساس هذه القدرة يظهر التفاوت بين الشعراء وتتم المفاضلة بينهم. وهذا أمر طبيعي طالما أن قوى النفوس لا تتفاضل إلاّ على أساس ملاحظة «الجهة النبيهة في نسبة معنى إلى معنى والتنبيه إليها»(١٠٨). وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ أن يكون أفضل الشعر هو ما أوقع مبدعه نسبا فائقة بين معانيه أو صوره. ولا بدّ أن يؤثر مثل ذلك الشعر على المتلقي أكثر من غيره لأن «للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام،

---

(١٠٨) حازم: منهاج البلغاء / ٤٤ .

لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبيح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكا لها »[١٠٩].

وطالما أن جمال الشعر قد رُدَّ إلى اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة فلا جُنَاحَ على الشاعر في أن تكون صوره التي تشكلها قوة التخيل والملاحظة عنده غير موجودة في عالم الواقع، أو غير مدركة في مجملها للحس. المهم أن تتآلف عناصر هذه الصور في نسق يقبله العقل، وينتسب بعضها إلى بعض في تركيبات (على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة). ومن هنا يمكن لمخيلة المتلقي أن تتقبل هذه الصور، وتتمثلها، وتفترض امكانية وجودها.

ويترتب على هذه الفكرة ضرورة انحصار فاعلية التخيل الشعري في نطاق الممكنات دون المستحيلات. ذلك لأن نتاج التخيل الشعري إذا كان ممكنا سكنت إليه نفس المتلقي وجاز تمويهه عليها « والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضاً لغرض الشعر، إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بايقاعه منها بمحل القبول، بما فيه من حسن المحاكاة »[١١٠]. ومن هنا نسمع التفرقة القديمة بين الممتنع والمستحيل، ويقبل الممتنع على أساس امكانية تخيله وإنْ لم يكن موجوداً في الواقع، ويرفض المستحيل على أساس عدم امكانية وقوعه أو تخيله، كأن يكون الشيء طالعا نازلا في حال واحدة. ويصبح مدار التخيل الشعري ــ في النهاية ــ على « ما كان واجبا واقعا، أو ممكنا معتاد الوقوع أو مقدره »[١١١].

قد نجد تشابها ملحوظا بين أفكار حازم عن الممتنع والممكن وفكرة أرسطو عن الامكان أو الاحتمال في كتابه « فن الشعر »، ولكن علينا أن

---

(١٠٩) نفس المرجع / ٤٤ ــ ٤٥.
(١١٠) نفس المرجع / ٢٩٤.
(١١١) نفس المرجع / ١٣٣.

نلاحظ الجوانب المتميزة التي تتبدّى في أفكار حازم نتيجة إفادته من الدراسات النفسية عند الفلاسفة. وقد لا نتفق مع حازم حول القيود التي يفرضها على حركة التخيل وفاعليته ولكن علينا أن نلاحظ أننا نتعامل مع ناقد قديم، يحترم قواعد العقل وقوانين العالم الخارجي كل الاحترام، ولا يستطيع أن يتقبل أي جموح في حركة الخيال يعصف بهذه القواعد أو بتلك القوانين.

ومهما يكن من أمر، فمن الصعب أن نتفق مع حازم حول تسليمه بوجود قوى نفسية متعددة، يصدر عن كل منها فعل خاص يقوم بدور متميز في عملية الابداع الشعري. ويتجلّى تسليم حازم بذلك فيما يذهب إليه من أن الشاعر لا يكمل له قول الشعر « إلاّ أن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة »[١١٢]. ويعود حازم إلى تفصيل هذه القوى عندما يتحدث عن عملية نظم الشعر نفسها وتفاوت الشعراء فيها تبعاً لقواهم الفكرية. ويعبر عن ذلك بقوله إن « النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه، إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية، تتفاوت فيها أفكار الشعراء.

فأول تلك القوى ــ وهي عشر ــ القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة.

الثانية: القوة التي تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد..

الثالثة: القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن...

الرابعة: القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها.

---

(١١٢) حازم: منهاج البلغاء / ٤٢.

الخامسة: القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وايقاع تلك النسب بينها.

السادسة: القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني.

السابعة: القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها.

الثامنة: القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه.

التاسعة: القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض...

العاشرة: القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام »(١١٣).

ولا جدال في أن مثل ذلك التقسيم يقوم على افتراض مؤدّاه أن العملية الابداعية تتم على درجات متفاوتة ومراحل متباينة، تخضع في كل منها لقوة نفسية أو مَلَكَة متمايزة عن غيرها. وهذا ما يصعب قبوله. لأننا أميل إلى أن نفهم فاعلية العملية الابداعية باعتبارها وحدة متكاملة ، لا تتجزأ إلى عناصر أو مراحل متباينة أو متعاقبة. بمعنى أن الشاعر لا يبني قصيدته على مراحل، فيتصور في المرحلة الأولى ــ كما يقول حازم ــ كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل، ثم يبدأ مرحلة ثانية يتخيل فيها المعاني الجزئية المندرجة تحت هذه الكليات بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها، ثم يعود ــ في مرحلة ثالثة ــ إلى ملاحظة وجوه التناسب بين المعاني ثم الألفاظ.. وهكذا حتى يصل إلى آخر المراحل، وتستوى القصيدة بين يديه، بعد أن اعتمد في كل مرحلة على قوة فكرية بعينها. إن الخيال الشعري يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة،

---

(١١٣) حازم: منهاج البلغاء / ١٩٩ ــ ٢٠١.

مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار، بواسطة فكرة واحدة سائدة، أو انفعال واحد مسيطر، في مرحلة واحدة متكاملة لا مراحل متعاقبة منفصلة. وكما يقول هيوم (Hulme) فإن العقل القوي الخيال «ويقبض على الأفكار الهامة للقصيدة أو اللوحة ويوحد ما بينها في وقت واحد وبينما يعمل في فكرة واحدة، يعمل ــ في نفس الوقت ــ في باقي الأفكار ويعدلها تبعاً لعلاقتها بهذه الفكرة، دون أن ينسى إطلاقا علاقات هذه الأفكار بعضها ببعض. وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التي تسري في جميع أجزاء جسده على الفور، فتتبدى أفعالها الحرة، في شكل التواءات تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متضادة»(١١٤).

ولكن علينا ألّا نسرف في الاختلاف مع حازم، لأن الرجل كان يتفهم العملية الشعرية في ضوء علم النفس القديم الذي يسلّم، كل التسليم، بنظرية المَلَكات أو القوى النفسية المتعددة. وهي نظرية انتهت بابن سينا(١١٥) ــ ومعه حازم ــ إلى تصور الحياة النفسية على أنها مقسمة إلى أقسام مختلفة متمايزة ومتعاندة بدلاً من تصورها على أنها وحدة متكاملة لا تتجزأ أو تنقسم، سواء أكان ذلك في نشاطها الابداعي أو في صدورها عن الانسان ككل.

ويبقى لحازم ــ رغم كل ما يمكن أن نختلف معه فيه ــ أنه استطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين العرب، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه. لقد حاول أن يصل ما بين التفكير النقدي والتفكير الفلسفي ويربط بينهما ربطا خصبا، مكّنه من الوصول إلى تصورات أنضج من تصورات أسلافه أو معاصريه، الذين لم يفيدوا مثله من الثقافة الفلسفية، ومن ثم ظلت أدواتهم النقدية أعجز من أن تمكنهم من الحديث عن التخييل الشعري بنفس المستوى الذي نجده عند حازم، لأن الرجل جاء متأخرا ــ في القرن السابع ــ بعد أن تحول ثراء النقد والتحليل البلاغي إلى

---

(١١٤) T.E. Hulme, Speculations, pp. 139 - 140.

(١١٥) راجع التفاصيل عند محمد عثمان نجاتي: الادراك الحسي عند ابن سينا ٣٩ ــ ٤٢.

تفريعات جافة وقواعد منطقية باردة عند السكاكي ومدرسته. من شُرّاح التلخيص.

٥ ـ التخييل الشعري

ركّز الفلاسفة على « التخييل » أكثر مما ركزوا على « التخيل » وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخييلية تم في رعاية العقل، أي أنه تخييل عقلي كما أسلفنا. وكأن الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله ويدع له وحده مسؤولية التصرف فيها. وعن طريق ممارسة العقل لدوره في ضبط قوة التخيل عند الشاعر، وتوجيهها، فإنه يمكن للشعر أن يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي وتلك، بدورها، تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقي، فتبعثها على التحريك نوعا ما لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها. ومن ثمّ ينتهي الأمر بالمتلقي إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة، تتجلّ في فعل أو انفعال، قادته إليه مخيلته التي تأثرت بالتخييل الشعري واستجابت له.

ويرتبط التخييل الشعري ـ على هذا النحو ـ بالانفعالات التي تعتور نفس المتلقي فتؤدّي بها إلى قبض أو بسط. ومن هنا كان ابن سينا يرى أن «التخييل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غمّ، أو نشاط»(١١٦). ويعني ربط الشعر بالتخييل أن الشعر يتركّب من كلام مخيل« تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري »(١١٧). أي أن الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي إنما هي استجابة تتم على مستوى « اللاوعي » الخالص، دون أن يتدخل العقل فيها. ومن هنا نفهم لماذا يوصف الانفعال الناتج عن التخييل الشعري بأنه « انفعال نفساني » من غير روية وفكر واختيار.

وتتحدد معالم هذه الاستجابة التي يحدثها التخييل في المتلقي في ضوء

---

(١١٦) ابن سينا: المجموع، القسم الخاص بالشعر / ١٥.

(١١٧) ابن سينا: فن الشعر / ١٦١.

حقيقة مؤكدة، في علم النفس الأرسطي، مؤدّاها أن الانسان كثيراً ما يتبع انفعاله وتخيلاته أكثر مما يتبع عقله أو علمه، فيكون سلوكه بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. ويترتب على هذه الحقيقة نتيجة هامة، تتمثل في أن التخييل الشعري يستخدم في مخاطبة إنسان يُستنهض لفعل من الأفعال، باستفزازه إليه، أو استدراجه نحوه «وذلك إمّا بأن يكون الانسان المستدرج لا روية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل، فيقوم له التخييل مقام الروية، وإمّا أن يكون انساناً له روية في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع فيعاجل بالأقاويل الشعرية، لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة، قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلا، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه، ويؤخره إلى وقت آخر»[١١٨].

وليس التخييل الشعري -بهذا الفهم- سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته. وليس بين هذه الفكرة والنظر إلى الشعر، باعتباره نوعاً من أنواع الأقيسة المخادعة أدنى فارق. وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخييل الشعري على أساس نفسي خالص فيصبح إيهاما، أو يقوم على أساس منطقي خالص فيصبح مخادعة أو مغالطة. ذلك لأن كلا الأساسين ينطلق من جذر واحد وينتهي إلى نتيجة واحدة.

من هنا كان يُقال إن استدراج السامعين إلى أمر من الأمور إنما يتم عن طريق الأقاويل الانفعالية «التي توقع في نفوسهم محبة له، أو ميلا إليه، أو طمعا فيه أو غضبا وسخطا على خصمه»[١١٩]، مثلما يُقال إن المخيلات مقدمات تقال لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر، حتى يتبعها قبض أو بسط للنفس[١٢٠]. ويصبح الشعر -في النهاية- من قبيل الأقيسة

---

(١١٨) الفارابي: احصاء العلوم / ٦٨ - ٦٩.

(١١٩) ابن سينا: المجموع، القسم الخاص بالخطابة / ٢٢.

(١٢٠) ابن سينا، النجاة / ١٠٠.

المنطقية المركبة من مقدمات مخيلة «تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه، مع العلم بكونها كاذبة؛ كمَنْ يقول: لا تأكل هذا العسل فإنه ثَمَرَةٌ مقيئة، والثمرة المقيئة لا تؤكل، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب فيتقزز عنه. وكذلك ما يُقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحس به شيء في العين مع العلم بكذب القول»(١٢١).

وتتحدد القيمة المعرفية للشعر في ضوء هذا الفهم للتخييل الشعري. إن الشعر لا يقدم نوعا متميزا، أو قيما، من المعرفة، بل لعلّه من الأوفق أن يُقال إنه لا يقدم معرفة على الاطلاق. الشعر تخييل فحسب، وكونه كذلك يعني أنه لا يهدف إلى ايقاع تصديق أو توصيل اعتقاد. وإذا كان التصديق يعتمد كل الاعتماد على مطابقة الكلام للواقع، فإن التخييل لا يعتمد إلّا على ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال. ولذلك جاز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة، فليس ذلك هاما، ولا هو مؤثر في ماهيته، إنما الهام هو ما يحدثه التخييل من إثارة في نفس المتلقي، وما يتبع ذلك، أو يصاحبه، من انفعال بنفس القول المخيّل. وإذنْ فيمكن أن نذهب إلى أن غاية التخييل الشعري لا علاقة لها بالقدرة على توصيل معارف عميقة أو ثابتة.

لا يهدف التخييل إلّا إلى محض إيهام بمجموعة من الأشياء المقررة سلفا وهو يعتمد ــ ضمن ما يعتمد ــ على مقدمات مشكوك في صوابها أو صحتها. قد لا يأبه الفلاسفة بصواب المقدمات الشعرية أو كذبها، ولكن علينا ألّا ننسى أنهم لم يتوقفوا عن النظر إليها باعتبارها أدنى أنواع المقدمات في المنطق، فيقال ــ مثلا ــ إن أرسطو تأمل مراتب إقناعات النفس ورتبها، وجعل لها قانونا صناعيا ليتوصل بها إلى حقائق الأشياء. ونظر أرسطو ــ فيما يُقال ــ فإذا أنواع القياسات التي يلتمس بها تصحيح رأي ويتوصل بها إلى حقيقة أمر من الأمور ــ خمسة. والشعر أدنى هذه الأنواع وأهونها، لأنه يتركب من أقوال تخيل في الشيء أنه على صورة وليس هو عليها بالحقيقة(١٢٢).

---

(١٢١) ابن سينا، عيون الحكمة / ١٣.

(١٢٢) مسكويه: كتاب السعادة / ٦٣ ــ ٦٤.

قد يُقصد بالتخييل الشعري خيرا؛ فيستخدم في الحث على الفضائل، كما يُستخدم في تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن[١٢٣]، ولكنه قد يُستخدم في الباطل، خاصة أن طبيعة مادته وصلتها بالانفعالات والغرائز لا تمنع من ذلك بل تؤدّي إليه. وكثيرا ما يستجيب الانسان لتخييل شعري فاسد فيبادر إلى العمل بمقتضاه، فتجيء أفعاله رديئة قبيحة[١٢٤].

ولا مفر من أن نسمع الأصداء الأفلاطونية تتردد على ألسنة فلاسفة يركزون على الجوانب الأخلاقية تركيزا لافتا. ومنذ أواخر القرن الثالث يشير أبو زكريا الرازي إلى ضرر قصص العشاق ورواية الرقيق الغزل من الشعر على نفس الانسان وما يترتب على ذلك من شرور، تتمثل في إطلاق سراح القوى الحيوانية والشهوانية[١٢٥]. وفي القرن الرابع يطالب مسكويه بالحجر على «النظر في الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقة الطبع. فإن هذا باب مفسد للأحداث جدا»[١٢٦]. ويذهب الغزالي ـ في النصف الثاني من القرن الخامس ـ إلى القول بأن غرض الشاعر إنما هو «الإيقاع في النفس وتحريك القوة الشهوانية والغضبية بأن يشبه الأشياء بعضها ببعض... حتى أن الانسان يشبه له الشيء الحسن بالقبيح فينافره»[١٢٧]. وهكذا، حتى ينتهي الأمر إلى ابن باجة الأندلسي ـ أوائل القرن السادس ـ فيبلور الهجوم الأخلاقي على التخييل الشعري في قوله «وأمّا ما يقصد به الشاعر فلا مدخل له في العمل الفاضل، وإنما هو شوقي أو يجري مجرى الشوقي»[١٢٨].

ومعنى هذه النصوص أن التخييل الشعري ـ شأنه شأن التخيل

---

(١٢٣) الفارابي: كتاب تحصيل السعادة / ٣٨ وانظر الموسيقى الكبير / ١١٨٤.
(١٢٤) مسكويه: كتاب السعادة / ٦٤.
(١٢٥) الرازي: رسائل فلسفية / ٣٥ ـ ٣٦.
(١٢٦) مسكويه: تهذيب الأخلاق / ٤٨ ـ ٤٩.
(١٢٧) الغزالي: فرائد اللآلي، مع معراج السعادة / ٩١.
(١٢٨) ابن باجة: تدبير المتوحد / ٤٣.

الانساني بوجه عام ـ نتاج لمستويات دنيا من نفس قائله، واستغلال لمستويات دنيا في نفس مَنْ يتلقاه. وليس ثمة احترام ـ بعد ذلك كله ـ لقيمة النشاط الوجداني داخل النفس الانسانية، وليس ثمة اعتبار أو تقدير لما يمكن أن يوصله الشعر إلى المتلقي من معارف انسانية عميقة.

ولا تمنح هذه النظرة ـ بالتأكيد ـ الشعر منزلة رفيعة. إن التعارض القائم بين العقل والتخيل ينمو ويصبح تعارضاً بين الشعر والفلسفة. ومن العسير أن نجد فيلسوفاً عربياً ينظر إلى الشعر على أنه يخلق نوعا من المعرفة خاصاً به، يستطيع أن ينافس المعرفة التي تستخلص من براهين الفلاسفة. وما يمكن أن يقوله الناقد المعاصر من أن الشعر يعرض التجربة الانسانية عرضاً خياليا، في شكل موحّد له مغزاه وقيمته بالنسبة للمبدع والمتلقي على السواء، وأنه بذلك يمنحنا نوعاً خاصاً من المعرفة، له طبيعته المتميزة، وأهمينه الكبرى في الحياة الانسانية، أقول إن مثل هذا القول لن يصبح ـ في نظر الفلاسفة الذين نتعامل معهم بل في نظر النقاد والبلاغيين ـ إلاّ ضرباً من العبث والهذيان. إن المعرفة الحقة هي غاية الفلسفة وليست غاية الشعر، ووسيلتها الأقاويل البرهانية التي هي أشد أقسام المنطق شرفاً وأحقها بالرياسة وليست الأقاويل الشعرية(١٢٩).

صحيح أن ابن سينا ـ بوجه خاص ـ يتعامل مع الشعر في حدود أرسطية واضحة محددة. وصحيح، أيضا، أنه يتقبل فكرة أرسطو عن الاحتمال والضرورة ويتفهمها تفهما جيدا، ويمضي معها حتى يصل إلى أن الشعر أسمى مقاما من التاريخ، لأن التاريخ يروي الجزئي بينما الشعر يحاكي الكلي والعام، ولا يتقيد بما كان فحسب «بل وبما يكون، وبما يقدر كونه، وإن لم يكن بالحقيقة»(١٣٠). إن الشاعر ـ فيما يرى أرسطو ـ يعمل وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة لا وفقاً للحظ العابر أو الخواطر الطارئة. بمعنى أن الشاعر لا يحاكي المتغير، أو العَرَضي أو الخاص، بقدر ما يحاكي العام، والمحتمل، والممكن بالضرورة، وبالجملة يحاكي كل ما يتوافق مع

---

(١٢٩) الفارابي: احصاء العلوم / ٧٢.
(١٣٠) ابن سينا: فن الشعر / ١٨٤.

طبائع الانسان وقوانين العالم الأساسية. ومن ثم فإن الشاعر يصبح في وضع معرفي أفضل من وضع المؤرخ، ذلك لأن اقتصار الثاني على ما قد يحدث بالفعل، يباعد بينه وبين قوانين العالم الأساسية التي يكشف عنها الأول في ضوء تركيزه على المحتمل والممكن بالضرورة. وبالتالي يصبح الشاعر أقرب إلى الفيلسوف، وأسمى مقاماً من المؤرخ. وربما لم يفهم ابن سينا الفكرة الأرسطية على هذا النحو، ولكنه ــ وهذا هو المهم ــ أدرك أن الشعر «أكثر مشابهة للفلسفة لأنه أشد تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلي»[131]. وهذا قول يعطي للشعر قيمة واضحة. بل إننا يمكن أن نبني ــ عن طريق ذلك القول ــ تصورا طيبا عن الجانب المعرفي من الخيال الأدبي، ونفترض ــ مع شرّاح أرسطو المحدثين ــ أن الكذبة التاريخية قد تكون حقيقة مثالية، وأن «المحتمل غير الممكن» قد يعكس حقيقة أعمق من «الممكن غير المحتمل». وعند هذا المستوى يغدو الخيال الشعري وسيلة لاستكشاف عالم الحقيقة، ويصبح الشعر شكلا من أشكال المعرفة، لا يمكن التعبير عنها أو نقلها بأية وسيلة أخرى[132].

ولكن علينا ــ قبل أن نمضي في إسقاط تصورات معاصرة على نصوص قديمة ــ أن نتذكر أن علم النفس الأرسطي لم يمنح الخيال ــ في حقيقة الأمر ــ منزلة رفيعة، بل وضعه مع القوى الحيوانية على صعيد واحد. أمّا بالنسبة لابن سينا فلا أظنه قد آمن بامكانية التشابه بين الشعر والفلسفة إلاّ من حيث الظاهر فحسب. صحيح أن الشعر يصل إلى حكم كلي، ولكن ما أبعد الفرق بين الحكم الكلي الذي يؤديه الشعر والحكم الكلي الذي تؤديه الفلسفة. الحكم الكلي في الفلسفة يفترض فيه أن يكون تجريدا خالصا، لا يشوبه الحس أو يعلق به، ولا يرتبط بعاطفة أو انفعال. أمّا في الشعر فإن ذلك الحكم لا ينفصل عن الإحساس والتخيل والانفعال، بل إنه لا يظهر إلاّ بفضل هذه الأشياء، ولا يتجسّد إلاّ من خلالها. ومعنى ذلك أن الحكم الكلي، في الشعر، يظل محصوراً في نطاق الجزئي والحسي،

---

(١٣١) المرجع السابق / ١٨٣.

(١٣٢) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي / ٦٨ ــ ٧١.

فلا يفارقها بحال من الأحوال، بل إنه ــ في حقيقة الأمر ــ لا يستحق هذه الصفة ــ صفة الكلية ــ إلّا مجازاً، لأنه لا يفارق صفتي الحسية والجزئية، مما يجعله ــ دوماً ــ أدنى قيمة من الحكم الفلسفي الذي يتسم بالتجريد والشمول. ويظل الشعر ــ شأنه في ذلك شأن الخطابة ــ أقرب ما يكون إلى المنافع الجزئية الهينة التي تترفع عنها الفلسفة في أعلى مستوياتها ولذلك فإن «منافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية. فإنها إنما يُستعان بها في الجزئيات من الأمور دون الكليات والعلوم»(١٣٣).

قد ينفع التخيل الشعري ــ لو سيطر عليه العقل ــ في منافع هينة، فيردع النفس الحيوانية والشهوانية، ويساعد على تهذيب الأخلاق، أو يشارك في نصرة مذهب أو عقيدة، ولكنه ــ بذاته ــ قاصر عن الوصول إلى شيء ذي بال، أو قيمة، بل إنه ــ لو ترك وشأنه ــ قابل للانحراف، ومن هنا تأتي أهمية العقل بالنسبة للشاعر بل تأتي أهمية صناعة المنطق أيضاً. فإذا كان العقل يضبط مَلَكَة التخيل ويكبح جماح القوى الخفية الحبيسة في أغوار النفس المظلمة، فإن صناعة المنطق «تعطي بالجملة القوانين التي من شأنها أن تقوم العقل وتسدد الانسان نحو طريق الصواب ونحو الحق»(١٣٤). ومن هنا كان الفارابي متوافقاً مع نفسه ومع ذلك التصور العام عندما طالب الشعراء بمعرفة أقسام المنطق، وكل أنواع القياس، حتى يصلوا إلى أقصى درجات الاتقان والبعد عن الزلل في صناعتهم(١٣٥). ومن هنا ــ أيضاً ــ كان الفارابي يتحدث عن الشعراء الذين يقولون الشعر معتمدين على الموهبة فحسب على أنهم «غير مسلجسين بالحقيقة، لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة»(١٣٦). ويضعهم في مرتبة أقل من مرتبة أولئك العارفين بصناعة الشعر حق المعرفة «حتى لا يندُّ عنهم خاصة من

---

(١٣٣) ابن سينا: عيون الحكمة / ١٤.
(١٣٤) الفارابي: احصاء العلوم / ٥٣.
(١٣٥) المرجع السابق / ٧٤.
(١٣٦) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، أرسطاطاليس: فن الشعر / ١٥٥.

خواصها، ولا قانونا من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه. وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين »[١٣٧]. وترجع كلمة « المسلجس » التي يستخدمها الفارابي إلى أصل يوناني يشير إلى القياس في المنطق، مما يشي بتداخل الصلة بين الفنين، وإلى تحول الشعر إلى قياس من أقيسه المنطق.

٦ ـ التخييل والتهوين من شأن الشعر

أشرت إلى أن المصطلحات المتعلقة بالتخيل انتقلت من دائرة البحث الفلسفي إلى دائرة البحث البلاغي والنقدي، بعد أن قدّم الفارابي مفهوم التخييل الشعري للفلاسفة والبلغاء على السواء. وإذا كان مصطلح « التخييل » قد نال قدرا لا بأس به من سوء الظن، عندما نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالَملَكات الانسانية الدنيا، ومدى تأثره بها وتأثيره فيها، ومن حيث صلته بالمعارف الراقية وعجزه عن الوصول إليها، لانحصاره في نطاق الحسي والجزئي ـ أقول إذا كان المصطلح قد نال هذا القدر من سوء الظن في المجال الفلسفي فإنه من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبي للمصطلح في مجالات البحث النقدي، ومن ثم يصُبح المصطلح قريناً لعمليات المخادعة والإيهام، ومرادفاً للأقاويل الكاذبة والباطلة، ويصبح ـ بذلك كله ـ موضعاً للريبة والاتهام.

وفي ضوء هذه النتيجة العامة نستطيع أن نفهم لماذا توقف أبو هلال العسكري ـ في القرن الرابع ـ عند تعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها « كشف ما غمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق ». وشرحه له بقوله « وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل »[١٣٨]. وقريب من ذلك ما قاله أبو سليمان المنطقي ـ أستاذ أبي حيان التوحيدي ـ من أن « حكم الكتاب وأصحاب الخطابة مخايل تصدق قليلا وتكذب كثيرا، فليس لها رسوخ في القلب، ولا ثبات في العقل »[١٣٩].

---

(١٣٧) المرجع السابق / ١٥٦

(١٣٨) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني ١ / ٨٨ والصناعتين / ٥٣.

(١٣٩) أبو حيان التوحيدي: المقابسات / ٣٠٠.

ويتحدث ابن رشيق ـ في القرن الخامس ـ عن اقتران الشعر بالسحر لأنه «يخيل للانسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه»(١٤٠). ويصف الشريف الرضي طيف الخيال الذي يذكره الشعراء كثيراً على أساس أنه «تخييل وتمثيل، واعتقادات، وظنون باطلة؛ فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلاّ ذلك الظن الباطل والتخييل الفاسد»(١٤١). ويشرح التبريزي قول أبي العلاء:

وقلت الشمس في البيداء تبر   ومثلك مَنْ تخيل ثم خالا

بقوله: «وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت، أي تكلفت الظن وتعرضت له، ومثلت الخيال في ذهنك، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك الحيلة، وأطعت الوهم الكاذب. وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام وإنْ كانت كاذبة، لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف فتحكم بأنه هو»(١٤٢).

ويشرح البطليوسي ـ في القرن السادس ـ بيت أبي العلاء:

لعبت بسحرنا والشعر سحر   فتبنا منه توبتنا النصوحا

بقوله: «كان الشعراء يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم، كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم، إلى أن ظهر من معجزات سحرك ما أسقط شعرهم كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم»(١٤٣). ويفترض البطليوسي ـ في موضع آخر ـ أن الشعر مؤسس على المحال ومبني على تزوير المقال(١٤٤)، ذلك لأن الشعر «باطل يجلى في معرض حق، وكذب يصور بصورة صدق»(١٤٥)؛ ومن أجل ذلك

---

(١٤٠) ابن رشيق: العمدة / ١.
(١٤١) الشريف المرتضي: طيف الخيال / ١٣٩.
(١٤٢) شروح سقط الزند ١ / ٣١.
(١٤٣) المرجع السابق ١ / ٢٧٦.
(١٤٤) البلوى: ألف باء ١ / ٦٥.
(١٤٥) البطليوسي: الاقتضاب / ١٥.

الفذم نجد شاعرا مثل ابن خفاجة ـ عاصر البطليوسي ـ يدافع عن شعره، ضد تزمت فقهاء عصره على أساس «أنه يستجاز في صناعة الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل «إني فعلت» و «إني صنعت» من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة، فإن الشعر مأخذ وطريقة. وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق، ولا يُعاب فيه الكذب»[١٤٦]. ولعلّ ذلك الفهم للشعر هو ما دفع ابن بسام ـ صاحب الذخيرة ـ إلى الانصراف عن الشعر وتبرير ذلك بقوله إن الشعر «أكثره خدعة محتال وخلعة مختال؛ جده تمويه وتخييل، وهزله تدليه وتضليل»[١٤٧].

وفي القرن السابع يشرح ابن أبي الحديد مفهوم الشعر على أساس أنه «كل قياس مخيل يعلم العاقل كذبه، لكنه يحدث له ـ مع ذلك ـ نوع قبض أو بسط، أو إقدام، أو إحجام، كما يُقال: لا تأكلوا العسل فإنه ثمرة مقيئة، أو يقال للحلواء الرطبة المزعقة: لا تأكلها فإنها غائط؛ فالعقل والحس يكذبان هذا الكلام الذي هو في قوة قياس صورته هكذا: كل غائط فهو غير مأكلة، ومع علمه بكذبه ينقبض عن الأكل. وأكثر إقدام الناس وإحجامهم بسبب هذه التخيلات والأوهام، وهي الأقيسة الشعرية»[١٤٨]. وهكذا يمضي الحال بمصطلح التخييل الشعري حتى يصبح من المألوف أن نسمع أن الشعر لا يوجد إلاّ كلما أمعن الشاعر في الخروج «إلى الافراط في الكذب يستعين بالتخييلات والتمثيلات»[١٤٩].

ولا تكفي كل هذه النصوص السابقة لبيان الدلالات العامة التي يستخدم بها مصطلح التخييل. ومن الأفضل أن نتوقف وقفة أكثر تفصيلا عند أمثلة أكثر تحديداً، يمكن أن نجدها عند عبد القاهر في القرن الخامس، والزمخشري في القرن السادس، وحازم القرطاجني في القرن

(١٤٦) ديوان ابن خفاجة / ١٠ ـ ١١.
(١٤٧) ابن بسام: الذخيرة ١ / ٧.
(١٤٨) ابن ابي الحديد: الفلك الدائر، بديل المثل السائر لابن الأثير ٤ / ١٩١.
(١٤٩) راجع غرنباوم: دراسات في الأدب العربي / ٣٥.

السابع. أمّا عبد القاهر فإنه يقسم المعاني إلى قسمين متباينين: عقلية وتخييلية، ويقيم الموازنة بينهما على أساس ما في كليهما من صدق وكذب، فيصبح « المعنى التخييلي » نقيضاً صارماً للمعنى الحقيقي، أي أن المعنى التخييلي هو « الذي لا يمكن أن يُقال إنه صدق وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي »[١٥٠]. أي أنه نوع من الدعوى تخادع النفس وتريها مالا ترى « باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه وتعمل »[١٥١]. مثال ذلك قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى

فالسيل حرب للمكان العالي

« فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم. ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام؛ فالعلّة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلّا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال »[١٥٢].

هذا النوع من القياس الخادع، أو التخييل، هو موضوع الشعر والخطابة في نفس الوقت، ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشيئين في وصف علة لحكم يريدونه، وإنْ لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول « ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلّة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلا بيِّنة »[١٥٣].

وعندما يوازن عبد القاهر بين « المعنى التخييلي و « المعنى الحقيقي »

---

(١٥٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٢٤٥.
(١٥١) نفس المرجع والصفحة.
(١٥٢) المرجع السابق / ٢٤٥ ــ ٢٤٦.
(١٥٣) نفس المرجع / ٢٤٨.

نجده أميل إلى الثاني؛ ذلك لأن المعاني الحقيقية هي مدار أحاديث النبي (صلعم) وكلام الصحابة وآثار السلف، الذين شأنهم وقصدهم الحق. وإذا كان المعنى الحقيقي هو الذي اتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمّة فمن البديهي أن يكون أفضل من المعنى التخييلي وأقوم منه(١٥٤). ومهما قال القائلون في محاسن التخييل في الشعر، وقللوا ــ في مقابل ذلك ــ من شأن التحقيق، وذهبوا إلى أن المعاني المعرقة في الصدق في حكم المحصور الذي لا يزيد ولا ينمى، فإن العقل ــ في النهاية ــ ناصر المعنى الحقيقي ومفضله على ما سواه «وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، المنيع مناكبه... هذا، ومَنْ سلم أن المعاني المعرقة في الصدق، المستخرجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا ينمي والمحصور الذي لا يزيد؟ وإنْ أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبي فراس:

وكنا كالسهام إذا أصابت ... مراميها فراميها أصابا

ألست تراه عقليا عريقا في نسبه، معترفا بقوة سببه، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس التي هو أبو عذرها والسابق إلى إثارة سرها»(١٥٥).

وهكذا يصبح التخييل الذي هو قوام الشعر وجوهره قياساً خادعا يقوم على مقدمات كاذبة توهم المتلقي بمعان خادعة تضلله. وليست هذه النظرة ــ في الحقيقة ــ إلاّ نتيجة لما انتهى إليه الفلاسفة من تحديد لعملية التخييل الشعري. ولقد زاد من تضخيم سوء ظن عبد القاهر بفاعلية التخييل الشعري أن الرجل كان شافعيّ المذهب أشعري العقيدة، وهما صفتان تميلان بصاحبهما إلى اتخاذ موقفٍ أخلاقي صارم من الموازنة بين التخييل والتصديق، خاصة عندما يكون التصديق هو موضوع أحاديث الرسول وجلة الصحابة والتابعين. ولقد أدّى ذلك بعبد القاهر إلى الوقوع في الارتباك والتناقض في معالجته التفصيلية للتخييل.

---

(١٥٤) نفس المرجع / ٢٤٢.

(١٥٥) نفس المرجع / ٢٥١.

إن التخييل عند الفارابي وابن سينا من بعده يستخدم ــضمن ما يستخدمــ باعتباره اسم جنس تندرج تحته أنواع التشبيه والاستعارة، على أساس انها صور ومعان تخييلية تقوم على الايهام، فإذا كان عبد القاهر يرى أن التخييل خداع للعقل ومحض تزويق للباطل، فهل تعد الاستعارة كذلك، وهي كثيرة الورود في القرآن؟ هنا يضطرب عبد القاهر فيقول: « وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. فأمّا الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقليا صحيحاً، ويدّعي دعوى لها سنخ في العقل »[١٥٦]. إلّا أن عبد القاهر سرعان ما يتناسى هذا الفارق المصطنع، ومن ثم يدخل الاستعارة والتشبيه ضمن التخييل، ويعالجهما ــفي ضوء فكرته عن الادعاء والمبالغةــ على أنهما معانٍ وصور تخييلية، تماماً مثلما يفعل شرّاح أرسطو من الفلاسفة. وهكذا يقول ــعندما يتحدث عن أنواع التخييلــ « فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه، وكان موضعه من الكلام أضن به وأشد محاماة عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه، فأمر التخييل فيه أقوى، ودعوى المتكلم له أظهر »[١٥٧]. أي أن الاستعارة تصبح في حكم المعاني التخييلية بعد أن كانت قد خرجت منها في أول الكلام[١٥٨]. ولم يوقع عبد القاهر في ذلك الاضطراب والتناقض إلّا الحاحه على ربط التخييل بالكذب وجعله نقيضاً للحقيقة والصدق.

أمّا الزمخشري المعتزلي فقد كان أكثر تحرراً من عبد القاهر الأشعري وأكثر منه ذكاء في معالجة مفهوم التخييل. لقد استبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية، أو كلامية، توازن

---

(١٥٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٢٥٣.

(١٥٧) المرجع السابق / ٢٩٥.

(١٥٨) المرجع السابق / ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٨ وبالنسبة للتشبيه / ٢٦٢، ٢٦٤.

بين الصدق والكذب كما فعل عبد القاهر، وإنما نظر إلى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق تجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب. وعندما فهم الزمخشري مصطلح التخييل في هذه الحدود الفنية الخالصة، التي لا تسبب أي قدر من القلق الديني، تمكن من معالجة أسلوب القرآن، ودراسة « تخييلاته » دون أن يشعر بشيء من الارتباك، أو الحرج، الذي شعر به عبد القاهر. ومن هنا حدثنا الزمخشري عن « التشبيه التخييلي » وعن « الاستعارة التخييلية » في القرآن دون أدنى توتر أو اضطراب.

ومع ذلك فإن الزمخشري لم يَنْجُ من اللوم والهجوم، للسمعة السيئة التي اكتسبتها كلمة التخييل. وينهال ابن المنير السني على الزمخشري لوماً وتقريعاً لاستخدامه كلمة لا تليق بوصف جلال القرآن؛ فإذا فسّر الزمخشري ــ مثلاً ــ قوله تعالى ﴿وسع كرسيه السموات والأرض﴾ بأنه تخييل للعظمة فحسب، قال ابن المنير: «قوله. . إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الاطلاق وبعد في الاضرار، فإن التخييل إنما يُستعمَل في الأباطيل وما ليست حقيقة صدق. فإنْ يكن معنى ما قاله صحيحا فقد أخطأ في التعبير عنه، بعبارة موهمة، لا مدخل لها في الأدب الشرعي »[١٥٩]. ويقول ابن المنير في موضع آخر « أمّا إطلاقه التخييل على كلام اللّه تعالى فمردود ولم يرد به سمع. وقد كثر انكارنا عليه لهذه اللفظة »[١٦٠]. وفي موضع ثالث نسمع « إنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في جلال اللّه تعالى وإنْ كانت معانيها صحيحة. وأي إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل »[١٦١]. ويمضي ابن المنير على هذه الوتيرة متعقباً الزمخشري كلما استخدم لفظة « التخييل » مما يشي بسوء الظن الذي كان يعتور الكلمة في استعمالاتها الأدبية.

ولقد واجه حازم القرطاجني كل الظلال السيئة التي تعتور التخييل

(١٥٩) أحمد بن المنير: الانتصاف، بهامش الكشاف للزمخشري ١ / ٢٩٢.
(١٦٠) المرجع السابق ١ / ٥٨٦.
(١٦١) المرجع السابق ٣ / ١٦٣ وانظر ٢ / ٤٠.

الشعري وشعر أن عليه أن يتصدّى للهجوم على المصطلح نفسه، وينفي عنه ما يُتهم به، ويرد على سوء فهم المتكلمين للشعر، خاصة أولئك الذين قرنوا التخييل بالكذب وافترضوا أن القول المخيل هو القول الكاذب بالضرورة. وبسبب ذلك كله تجاهل حازم كل ما أبداه الفلاسفة من تقليل لشأن الشعر، وألحَّ على أن المقصود بالأقاويل الشعرية إنما هو «استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر»(١٦٢). أمّا عن سوء فهم المتكلمين للشعر فيقول حازم: «وإنما غلط في هذا ـ فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلاّ كاذبة ـ قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته، ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. ولا معرج على ما يقوله في الشيء مَنْ لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يطلب الشيء من أهله، وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه. وليس هذا جرحة للمتكلمين ولا قدحا في صناعتهم، فإن تكليفهم بأن يعلموا من طريقتهم ما ليس منها شطط»(١٦٣).

لقد شعر حازم أن عليه أن يواجه صفة الكذب التي تُلصَق عادة بالشعر، خاصة وأن نفي هذه الصفة عن الشعر يزيل كل ما يعلق بمفهوم التخييل نفسه من سوء ظن أو ريبة. ولقد حسم حازم الموقف ـ من وجهة نظره على الأقل ـ عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة، وركز على أهمية التخييل ووظيفته فحسب، وأظهر أن الجدل الطويل الذي دار حول صدق الشعر أو كذبه إنما هو تباعد عن موضوع الشعر نفسه، وخروج على طبيعة البحث النقدي، بمعنى أن الناقد ـ فيما يرى حازم ـ لا ينبغي عليه أن يتساءل عمّا إذا كانت القصيدة صادقة أو كاذبة، وإنما عليه أن يتساءل ـ أولاً ـ عن موقعها من المتلقي وتأثيرها في انفعالاته، وقدرتها على توجيه سلوكه، طالما أن الغرض النهائي من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك. ولقد أفاد حازم ـ في وضعه للقضية على هذا النحو ـ من

---

(١٦٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء / ٣٣٧.
(١٦٣) المرجع السابق / ٨٦ ـ ٨٧.

اجتهادات الفارابي ومن ابن سينا بوجه خاص.

لقد انتهى الفارابي وابن سينا إلى التمييز بين التخييل والتصديق على أساس أن التصديق يُراد به دلالة الكلام على حقيقة الشيء الموجود، وينظر فيه إلى مطابقة الكلام لحال المقول فيه، أمّا التخييل فإنه لا يقصد منه إلاّ التأثير النفسي للقول ذاته، دون النظر إلى مطابقة ذلك القول لشيء خارج عنه. ويطور حازم هذه الفكرة، فيرى أن صناعة الشعر إنما تقوم «على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل، وباقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»(١٦٤). وإذا كان الأمر كذلك فإن مسألة التعارض بين التخييل والتصديق تصبح غير ذات موضوع في دراسة الشعر، لأن المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب وإذا كان الشاعر يخيل الأشياء على ما هي عليه، أو على غير ما هي عليه، فإن القول الشعري لا يقع ـ بالضرورة ـ في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب، إنما يقع تارة صادقا، وتارة كاذبا، ولا معول في جودته وحسن تأثيره على صدقه أو كذبه، لأن ما تقوم به صناعة الشعر ـ وهو التخييل ـ غير مناقض لواحد من هذين الطرفين «فلذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل»(١٦٥).

ومعنى ذلك أن الشعر إنما يُنظَر إليه من ناحية تأثيره فحسب. وإذا كان الأمر كذلك فيمكن أن تكون المقدمات الشعرية يقينية، أو مشهورة، أو مظنونة، فليس نوعها في حد ذاته بالمهم، إنما المهم هو قدرتها على التأثير، بعد أن تصبح موضوعا للتخييل. وإذا كان الشعر يتميز عن البرهان، والجدل، والخطابة، بما فيه من التخييل فانه يختص بقبوله للمقدمات المموهة الكاذبة «فيكون شعرا أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه أيضاً من التخييل. فـلاختصاص

(١٦٤) المرجع السابق / ٦٢.
(١٦٥) حازم: منهاج البلغاء / ٦٣.

الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة، فيقال: كلام شعري، إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيِّل فيها، أو بها، لا من حيث هي كاذبة. وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصت به، وكان له أن يخيل في جميع ذلك، فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة »(١٦٦).

ولكن يبقى السؤال الأساسي حول قيمة الصدق والكذب في ذاته. واضح أن الشعر يتوسّل بالأقاويل الصادقة كما يتوسّل بالأقاويل الكاذبة، ولكن أيها أكثر قيمة؟ لقد حاول حازم أن يستبعد هذا السؤال من البحث النقدي، ولكنه وجد نفسه مضطراً إلى الاجابة عنه، لأن التخييل وإنْ كان يهدف إلى التأثير فإن ذلك التأثير لن ينفصل عن مادة تؤدّي إليه، وموضوع يساهم في تحقيقه ولا مفرّ من البحث في قيمة مادة التخيل وموضوعها، من حيث كونها صادقة أو كاذبة. وهنا يجد حازم نفسه أميل إلى التصديق. ويقول ما مؤداه أنه لا يريد أكثر من اثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر، ليدفع الشبهة الداخلة في ذلك على مَنْ ظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلاّ كاذبة، وهذا قول فاسد «لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض »(١٦٧). ولكن الذي لا شك فيه أن المعاني الصادقة هي أفضل ما يستعمل في الشعر لأنها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكا أشد من تحريك الأقاويل البادية الكذب « وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلاّ حيث يكون في الكذب بعض خفاء، أو حيث يحمل النفس شدة ولعها بكلام، لفرط ما أبدع فيه، على الانقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره ولا يصدق الحاضُ عليه. ومع هذا فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيها الخيال وما يعضده، مما داخل الكلام وخارجه. فتحريك الصادقة عام فيها قوي، وتحريك الكاذبة خاص فيها

(١٦٦) المرجع السابق / ٧١.

(١٦٧) حازم، منهاج البلغاء / ٨١.

ضعيف. وما عمّ التحريك فيه وقوي كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى »[١٦٨].

وقد يضطر الشاعر إلى استعمال الأقاويل الكاذبة ومالا يوقع الصدق حين يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن، أو حين يريد المبالغة في وصف شيء ناقص لتزيد النفوس إقبالا عليه. وقد يرى الشاعر أن بعض « الأحوال المقدرة التي يتخيلها أهزُّ من الأحوال التي وقعت، فيبني قوله على الحال المخيلة الممكنة دون الواقعة، ليكون الكلام بذلك أشد موقعا من النفس وعلوقا بالقلب »[١٦٩]. قد يضطر الشاعر إلى كل ذلك أو غيره، حسب ظروفه الواقعة ومقتضيات الأحوال الخارجية، ولكن تظل أفضل المواد المعنوية في الشعر هي ما كان صادقا ومشتهراً في نفس الوقت.

والنتيجة الهامة التي تترتب على ذلك « أن قول مَنْ قال: إن مقدمات الشعر لا تكون إلاّ كاذبة كاذب... لأن... المقدمات الصادقة أولى ما يستعمل في الشعر حيث يمكن ذلك ويكون الوضع والغرض لائقاً به. وما مثله في قصر الشعر على الكذب ــ مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض ــ إلاّ مثل من منع من ذي علة ما هو أشد له موافقة بالنسبة إلى شكاته، واقتصر به على أدنى ما يوافقه مع التمكن من هذا وذلك. فإن كان هؤلاء الذين رأيهم هذا نفسوا على الشعراء وقوع الصدق في كلامهم، فلا خلق أشد نفاسة من هؤلاء، وإنْ كان جرى عليهم سهو وغلط في ذلك، فما أجدر هذه الفطر البشرية والفكر الانسانية بذلك! »[١٧٠].

ومؤدّى ذلك كله أن حازما، وإنْ سلّم بأن الشعر لا تعتبر فيه المادة من حيث ما هي عليه في ذاتها بل من حيث ما يقع فيها تخييل، فإنه يعود ــ مضطراً ــ إلى تأمل قيمة المادة في ذاتها، ويجعل للمعاني الصادقة المرتبة الأولى، وما ذلك إلاّ لأن هذه المعاني أقوى أثراً في عملية التخييل، لأنها لا

---

(١٦٨) نفس المرجع / ٨٢.

(١٦٩) نفس المرجع والصفحة.

(١٧٠) نفس المرجع / ٨٣.

تثير في الفكر معارضة تضعف أثر التخييل على نحو ما تفعل المعاني الكاذبة، أو الأقاويل الظاهرة البطلان. ومن هنا يرى حازم أن أفضل الشعر هو ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته وصدقه، وخفي كذبه ـ إنْ وجد. وأردأ الشعر هو ما كان قبيح المحاكاة واضح الكذب «وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألّا يُسمى شعرا وإنْ كان موزوناً مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لاتتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه، ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة»(١٧١).

وعلينا ألّا نُخدَع كثيرا بما يقوله حازم عن الصدق، أو أن نعطيه أكثر مما يستحق ونفرط في تقديره، دون أن ننظر بعين الاعتبار إلى العوامل التي أدّت إلى مثل هذه الأقوال. إن معالجة حازم للمشكلة ليست إلّا معالجة جزئية ضيقة، انحصرت في القشرة الخارجية لمشكلة الصدق والكذب، دون أن تنفذ من هذه القشرة إلى الجوهر الحقيقي، وتواجه التهوين الأخلاقي والمعرفي من شأن التخييل الشعري. وإلحاح حازم على إمكانية استخدام الأقاويل الصادقة في الشعر، وفائدتها للتخييل الشعري، إنما هو من قبيل ردود الأفعال العارضة لهجمات الفقهاء والمتكلمين الذين اسرفوا في التحقير من شأن الشعر، خاصة في معرض المقارنة بينه وبين القرآن، أو في معرض تنزيه النبي (ﷺ) عن قول الشعر(١٧٢). واذا استبعدنا ما في ردود الافعال التي نواجهها عند حازم من حماسة أو انفعال، انتهى به الى الهجوم

---

(١٧١) المرجع السابق / ٧٢.

(١٧٢) راجع تفاصيل ذلك الهجوم عند: ابن فارس: الصاحبي / ٢٢٩ ـ ٢٣٠ والزمخشري: الكشاف ٢ / ٥٩٣، ٥١٤ والشريف الرضي: المجازات النبوية / ٦٩ ـ ٧٠، ٧٣، ١٣١ والبيان في مجازات القرآن / ٢٥٩ ورسائل ابن حزم / ٦٥ ـ ٦٧ والكلاعي: أحكام صنعة الكلام / ٣٢ ـ ٣٣، ٣٦ ـ ٣٩ والبطليوسي: الاقتضاب / ١٥ والبلوي: ألف باء ١ / ٦٥.

العنيف على المتكلمين[١٧٣] ، وجدنا حازما يفهم التخييل الشعري على نحو ما فهمه الفارابي وابن سينا ، ويسلّم ـ ضمنا ـ بكل الأسس المعرفية والأخلاقية التي هوّنت من قيمة التخيل الانساني ، والتي تركت آثاراً ضارة على مفهوم التخييل الشعري نفسه . من هنا تقبل حازم فكرة اقتران التخييل الشعري بالايهام القائم على مغالطة المتلقي واستدراجه الى أمر من الأمور ، ولم يخالجه شك في أن الشعر قياس مؤلف من المخيلات[١٧٤] . ولم يجد حازم غضاضة في القول بأنه « قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها الى التأثر به ، قبل إعمالها الروية في ما هو عليه فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام »[١٧٥] . وهذا قول لا يفترق عمّا أشار اليه الفارابي من مخادعة التخييل للمتلقي واستدراجه الى امر من الأمور ، قبل ان يدرك برويته عقبى ما في ذلك الفعل .

وإذا كان حازم قد فهم التخييل على أنه تأثير في الانفعالات، يستدرجها ويوهمها بصواب ما يقوله الشاعر ويخيله، فمن الطبيعي أن يجد حازم أوجها للشبه بين الشعر والخطابة؛ على أساس أن الغرض من كلتا الصناعتين واحد «وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول بمقتضاه. فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل المقصد والغرض فيهما، فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه »[١٧٦]. وعلى هذا الأساس يصبح الشاعر الذي يراوح في معانيه بين القول الخطابي والشعري أفضل من غيره الذي لا يراوح. ألم يقل الشاعر:

وما الشعر إلاّ خطبة من مؤلف   يجيء بحق أو يجيء بباطل

ولا بدّ أن نفترض ــ بعد ذلك كله ــ أن حازماً كان يسلّم بنفس المبدأ

---

(١٧٣) راجع منهاج البلغاء / ٨٦ ــ ٨٨ وقارن بتعليق احسان عباس: تاريخ النقد / ٥٤٨

(١٧٤) راجع حديث حازم عن خصائص القياس الشعري في منهاج البلغاء / ٨٥ ــ ٨٦ .

(١٧٥) المرجع السابق / ٧١ ــ ٧٢.

(١٧٦) المرجع السابق / ٣٦١.

الذي ألحّ عليه الفلاسفة وهو ضرورة خضوع التخييل الشعري للعقل، وتناغمه مع قواعد المنطق. وهو افتراض يدعمه ما يذهب إليه حازم من ضرورة التأكد من صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة والتناقض، وتعرضه لأوجه التدافع العقلي بين المعاني، ولكمال المعاني ونقصها من حيث القسمة، أو الترتيب أو التداخل، أو الغموض والإشكال. وينتهي الأمر بحازم إلى محاسبة الشعر بمعايير منطقية خالصة، من مثل معيار التقابل بين المعاني على أساس من الاضافة أو التضاد، أو العدم والقنية، أو السلب والإيجاب(١٧٧). وبذلك يصبح قول شاعر مثل عبد الرحمن القس:

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا   ملامكمُ، والقتل أعفى وأيسر

من قبيل التناقض المعيب، لأنه ساوى بين الهجر والقتل، ثم عاد وجعل القتل أعفى وأيسر. وهذا تناقض واضح من وجه النظر المنطقية الخالصة.

٧ ـ الصنعة والالحاح على الذاكرة والحفظ

وأخيراً، يمكننا أن نحصر فاعلية الخيال الشعري، في التصور القديم، من خلال مبدأين أساسيين هما: العقلانية والحسية. أمّا المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية، وهي العقل الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصور الفنية، ويمنعها من الزلل والانحراف. وأمّا المبدأ الثاني فيرتبط بمادة الفعل أي بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر. ولقد ترتب على كلا المبدأين مجموعة من الاعتبارات، كما أدّى كلاهما إلى مجموعة من النتائج.

وعلى الرغم من أن مفهوم الخيال الشعري لا يتضح عند النقاد والبلاغيين بنفس القدر الذي يتضح به عند الفلاسفة، إلاّ أن هذين المبدأين كانا بمثابة مسلّمة عامة تقبلها كل مَنْ شارك في تشكيل المفاهيم الأساسية في تراثنا النقدي والبلاغي. ومن هنا كانت عقلانية التخييل عند

(١٧٧) حازم: منهاج البلغاء / ١٣٩ وقارن بقدامة: نقد الشعر / ١٢٠.

الفلاسفة ومَنْ لاذ بهم مثل حازم، تلتقي مع مفهوم الصنعة الذي شاع في كتابات البلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث. ولا شك في أن الإلحاح على زبط العملية الشعرية بالعقل وما ترتّب على ذلك من ربطها بالمنطق عند الفلاسفة إنما هو أمر ينسجم مع التصور النقدي العام؛ أعني ذلك التصور الذي يرى أن الشعر صناعة قولية، لها قواعدها وأصولها الصارمة، التي تُكتَسب بالدربة والمران والدرس.

ويشير مفهوم الصنعة ـ على هذا النحو ـ إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعي والتوجيه(١٧٨). وقد كان القدماء يعبرون عن ذلك بقولهم «الصناعة بالإطلاق، هي قوة للنفس فاعلة بإمعان مع تفكر وروية في موضوع من الموضوعات، نحو غرض من الأغراض»(١٧٩). والشاعر ـ بهذا المفهوم ـ صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين، وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص ـ أو تخييل ـ في أذهانهم. بمعنى أن الشاعر لا يكتب من أجل نفسه أولا، وفي موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة من الحياة أو الواقع، وإنما يكتب ـ في المحل الأول ـ من أجل آخرين، وفي موضوعات تفرض عليه، دون أن يكون بينه وبينها ـ في أغلب الأحيان ـ علاقة إنسانية لها خصوصيتها وتفردها. والتخطيط ـ في ظل هذا المفهوم ـ سابق على التنفيذ، والوسائل منفصلة عن الغايات، والشكل منفصل ـ بدوره ـ عن المحتوى أو المضمون(١٨٠). ويصبح الشاعر ـ في النهاية ـ صانعاً ماهراً يتعامل مع مادة منفصلة عنه كل الانفصال، مثلما يتعامل النجار مع الخشب أو الصانع مع المعدن(١٨١). وكما يتعلم الصانع حرفته عن طريق المران والدربة، كذلك

---

(١٧٨) راجع كولنجوود: مبادىء الفن / ٢٣ وانظر عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر / ٥٩ وما بعدها وعبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي / ٦٢ وما بعدها.

(١٧٩) أبو حيان التوحيدي: المقابسات / ٣١٤.

(١٨٠) أنظر ـ على سبيل المثال ـ ابن طباطبا: عيار الشعر / ٥ ـ ٧ والعسكري: الصناعتين / ١٣٣، ١٣٩ ورسائل اخوان الصفا ٣ / ١٠٨.

(١٨١) انظر على سبيل المثال ـ قدامة: نقد الشعر / ٤.

الشاعر يجب عليه أن يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والرواية، والمران والممارسة(١٨٢) والرجوع إلى القواعد الصارمة التي لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب أسلافه من الشعراء القدماء.

وتلعب الذاكرة في ظل هذا الفهم للشعر دوراً لافتاً، ذلك أن حدة الذاكرة وقوتها علامة من علامات الفحولة والتفوق، ومظهراً من مظاهر الحذق والتميز. ولقد كان الناقد العربي ملتفتاً إلى هذه الحقيقة منذ فترة مبكرة فقرن صفة الفحولة برواية أشعار العرب(١٨٣)، وقرن الحذق بالقدرة على الافادة من التجارب السابقة وتوليدها. وألحّ الناقد العربي ـ في ذلك الصدد ـ على حاجة الشاعر المحدث الماسة إلى الرواية والحفظ(١٨٤). ويقترن هذا الإلحاح بالتصور الصناعي للشعر. ذلك لأن الشاعر المحدث عندما يقرأ أسلافه ويحفظ أشعارهم، تتراكم في ذاكرته مادة ضخمة، يتمكن معها من أن ينظم في أي غرض يريد، ومن أن يولِّد أي معنى يشاء.

والتذكر ـ فيما يُقال ـ إنما هو إحضار صور الذاكرة إلى قوة الخيال حيث يُعاد تركيبها وتشكيلها(١٨٥)، أمّا الحفظ فهو إثبات الصور في النفس(١٨٦). ومنذ القرن الثالث ونحن نصادف بعض الأسئلة الهامة، حول أهمية الذاكرة وموضوعها، يطرحها رجال يهتمون بالأدب اهتماماً لا يقل عن اهتمامهم بالفلسفة أو التفلسف. فيتساءل الجاحظ ـ في رسالة التربيع والتدوير ـ عن الأسباب التي تجعلنا « نتذكر الشيء المهم فلا نقدر

---

(١٨٢) يقول مسكويه «إن الصناعات لا يكتفى فيها بالعلم المتقدم، والمعرفة السابقة بها حتى يضاف إلى ذلك العمل الدائم، والارتياض الكثير، وإلاّ لم يكن الانسان ماهرا» أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل ١ / ٢٧٢.

(١٨٣) راجع الجاحظ : البيان والتبيين ١ / ٩ وابن رشيق: العمدة ١ / ١٩٧ ـ ١٩٨.

(١٨٤) راجع الجرجاني: الوساطة / ١٥ ـ ١٦ وابن رشيق العمدة ١ / ١٩٦ ـ ١٩٧.

(١٨٥) أبو حيان: الهوامل والشوامل / ٢٥٢ ـ ٢٥٣.

(١٨٦) أبو حيان: المقابسات / ٣١٢.

عليه، حتى ندعه يأسا منه، ونحن أجمع ما نكون تدبراً، ثم يعارضنا ويخطر على بالنا في حال شغل أو حال نوم، ونحن أسهى ما نكون عنه، وأقل ما نكون احتفالا به؟ ». ولكن الجاحظ لا يقدم اجابة عن السؤال. وفي القرن الرابع يلقى نفس السؤال بنفس الألفاظ على مسامع أبي سليمان المنطقي، أستاذ أبي حيان التوحيدي فيحاول أبو سليمان الاجابة بردنا إلى طبيعة النفس الناطقة، وعدم خضوعها إلى إرادة الإنسان، لأنها مالكته ومدبرته، فهي تذكره بالأشياء إذا أرادت وتتغافل عن تذكيره إذا عرض لها عارض يشغلها[١٨٧]. ويتساءل أبو حيان التوحيدي عن ولع الشعراء بالطيف، وتذكرهم الدائم لصور معشوقاتهم وتخيلهم لها في لحظات النوم أو اليقظة، ويتولىّ مسكويه الاجابة عن التساؤل بقوله: « الطيف هو اسم لصورة المحبوب إذا حصلته النفس في قوتها المتخيلة حتى تكون تلك الصورة نصب عينه وتجاه وهمه كلما خلا بنفسه، وهذه حالة تلحق كل مَنْ لهج بشيء، فإن صورته ترتسم في قوته هذه التي تسمى المتخيلة. . فإذا تكررت هذه الصورة على المحبوب، على هذه القوة، انتقشت فيها ولزمتها. فإذا نام الانسان أو استيقظ لم تخل من قيام تلك الصورة فيها »[١٨٨]. قد لا تشبع هذه الاجابة نهم أبي حيان في التعرف على كل جوانب الموضوع ولكنها ـ على الأقل ـ تشي بتقدير لافت لما تلعبه الذاكرة، ولما يقوم به التذكر.

ولا أدل على الاحساس بأهمية الذاكرة مما يقوله حازم من أنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلاّ بأن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة « فأمّا القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازاً بعضها عن بعض، محفوظاً كلها في نصابه. فإذا أراد الشاعر ـ مثلا ـ أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة، بكون صور الأشياء مترتبة فيها، على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى

---

(١٨٧) أبو حيان: مثالب الوزيرين / ٢٩٧.
(١٨٨) أبو حيان: الهوامل والشوامل / ٣٠٦.

حقائقها. وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات، غير منتظمة التصور، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلطت، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك. وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده، فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء، عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه. وكذلك مَنْ كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه. والمعتكر الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة فإذا أراد حجراً على صفة ما تعب في تفتيشه، وربما لم يقع على البغية فنظم في الموضع غير ما يليق به، والمعتكر الخيالات في هذه الحالة أجدر بطول السدر لكون الأشياء التي في الحس أوضح من التي في التصور والذهن »[189].

وما يقوله حازم ــ في هذا النص ــ هام كل الأهمية، خاصة أنه يكاد يكون الحديث الوحيد، العميق، الذي يمكن أن نصادفه في التراث النقدي. ومما لا شك فيه أن الذاكرة هي الجذر الأساسي الذي لا يمكن أن يوجد تخييل شعري بدونه، غير أنها ليست هي العامل الأول والأخير في عملية الخلق الشعري، فثمة عوامل متعددة، تتداخل في العملية، ويتفاعل كل منها مع الآخر[190]. هذا إلى جانب أن الصور التي تأتي من قراءات الشاعر لا تشكل إلاّ جانباً واحداً من صوره فحسب، إذ أن صوره تنبع من كل حياته المرهفة منذ طفولته الباكرة، ولكن علينا أن نلاحظ أن مفهوم الذاكرة في التراث يختلف كل الاختلاف عن مفهومها المعاصر. الذاكرة في التراث ــ وكما هو واضح عند حازم ــ أشبه بمستودع هائل يختزن فيه الشاعر كل ما قرأه على الخصوص. وكما يقوم المستودع بالحفظ فحسب، دون أن يتأثر أو يؤثر فيما يحفظه كذلك الذاكرة لا تتدخل فيما تحفظه، إنها سلبية تماماً. ولكنها ــ في المفهوم المعاصر ــ تقوم بوظائف بالغة الفعالية. يشبهها

---

(١٨٩) حازم: منهاج البلغاء / ٤٢ ــ ٤٣.

(١٩٠) George Whalley, Poetic Process, p. 64.

البعض ببئر عميق، تغوص فيه كل جزئيات التجربة ـ أي كل ما قرأه الشاعر أو سمعه أو شعر به أو لمسه. . إلخ ـ فتتقارب، وتتدابر، وتتغير، وتثرى، عن طريق بعض العمليات الكيميائية للتداعي والاختيار والتأكيد. قد نقول إن الخيال ـ أو المتخيلة لو استخدمنا المصطلح القديم ـ هو الذي يقوم بكل هذه العمليات الكيميائية ولكن شاعراً معاصراً، مثل ستيفن سبندر، يرى أن الخيال نفسه ليس إلّا عملاً من أعمال الذاكرة، ذلك لأن قدرتنا على التخيل ليست الّا قدرتنا على تذكر ما قد مررنا به من قبل، وتطبيقه على موقف مختلف(١٩١). ومن هنا كان ناقد مثل Whalley لا يرى أي سبب لفصل الخيال عن الذاكرة. أي أن الذاكرة حافظة، ومنظمة، ومبتكرة على السواء. ولكن تنظيمها وابتكارها ليس فعلا ظاهراً، أو واضحاً، وإنما هو فعل يحدث في عتمات اللاوعي.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الذاكرة لا تخزن الصور فحسب وإنما تصهرها وتغير من طبيعتها، لتشكل منها أنماطاً جديدة، فريدة في نوعها(١٩٢). ولكن الذاكرة لا تحفظ، وبالتالي لا توحِّد أو تصهر، إلّا الصور الهامة فحسب. أعني تلك الصور التي استقبلناها بأهمية أثناء عملية الإدراك. يقول دلاكروا De Lacroix إن الذاكرة لا تبقي إلّا المشاعر التي تحركنا. ويعلق هويلي على ذلك بقوله: إن هذه المشاعر هي الصور التي تمكث في الذاكرة وتقحم نفسها في القصيدة دون استئذان، ودون إرادة واعية، بل إنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر. أمّا الصور التي لا تولجها الذاكرة في العملية الشعرية، فهي تلك التي لم يهتز الشاعر لشحنتها العاطفية لحظة إدراكها وهي تظل ـ إذا مكثت في الذاكرة ـ خاملة، بعيدة عن عملية الاسترجاع أو التداعي(١٩٣).

وعندما نعود إلى التراث النقدي فإننا لن نجد إلّا ما يقوله حازم من

---

(١٩١) Stephen Spender: The Making of A Poem; The Creative Process, pp. 121 - 122.

(١٩٢) George Whalley, op. cit., pp. 78 - 79.

(١٩٣) Ibid, p. 80.

أن ذاكرة الشاعر ـ أو قوته الحافظة ـ أشبه بالأدراج التي تترتب فيها الأشياء وتحفظ فحسب. ولو تركنا حازماً إلى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين فإننا لن نجد لديهم نصوصاً على قدر من الدقة والعمق مثلما نجد عند حازم. ولكننا ـ على الأقل ـ سنجد إلحاحاً على الحفظ، وتمييزاً للشاعر الحاذق بأنه ذو ذاكرة قوية، تمكنه من الافادة من تجارب أسلافه من الشعراء. ولن نجد عند حازم أو عند أقرانه، أو أسلافه، نصوصاً تتحدث عن الذاكرة، من زاوية تقدر علاقتها الحميمة بالمشاعر والانفعالات التي يعانيها الشاعر، لحظة كتابة القصيدة أو تلتفت إلى ما يمكن أن يكون لبعض التجارب، من تأثير خاص على الشاعر يجعله أميل إلى إبرازها في شعره. والنص الذي ذكرناه لمسكويه عن الطيف يكاد يكون من قبيل الاستثناء الذي لا يتكرر أو يعمق.

إن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي الخلاق أمر مستبعد تماماً بالنسبة لتراثنا النقدي، الذي ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة التبعية التي تربطه بأسلافه، ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية. وحدة التذكر، وقوة الحفظ، وكثرة الرواية ـ في هذه الحالة ـ مظهر لحرفية الشاعر الصانع، وأداة من أدواته الهامة في عملية التوليد، التي انزلق إليها أغلب شعرنا العربي، بعد أن تباعدت به الظروف الاجتماعية عن العوالم الداخلية لقائليه وناظميه.

لقد كان « التوليد »(١٩٤) حلاً للأزمة التي واجهها الشاعر المحدث، بعد أن التزم بموضوعات أسلافه وأغراضهم، وبعد أن فرضت عليه هذه الأغراض والموضوعات فرضاً صرفه عن الاهتمام بذاته الخاصة، وتأمل عالمها الرحب وما يموج فيه من مشاعر وانفعالات. وطالما أن الشاعر المحدث قد حصر نفسه في أغراض أسلافه وموضوعاتهم، ولزم عليه أن يلتزم بأساليبهم في التعبير وطرائقهم في التناول، فلا بدّ أن يضيق المجال أمامه. ولا مفر من أن يسلك الشاعر أحد طريقين: إمّا التكرار الساذج الذي

(١٩٤) التوليد هو «أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد» ابن رشيق: العمدة ١ / ١٧٦.

يسقط قيمته لشاعر مطالب بالابتكار وإمّا التوليد الذي يخرجه من مأزق التكرار إلى آفاق أوسع فيما يسمى « بحسن الاتباع »(١٩٥) .

ولقد وصف ابن طباطبا هذه الأزمة التي واجهها الشاعر المحدث عندما قال « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على مَنْ كان قبلهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يرقى عليها لم يتلق بالقبول، وكان المطرح المملول. . . والشعراء في عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم »(١٩٦)

ولقد حولت عملية التوليد هذه الشعر العربي ـ شيئاً فشيئاً ـ إلى جهد صناعي خالص، يخضع للوعي مثلما يخضع للتوجيه. وتأصل في أذهان الغالبية من الشعراء والبلغاء والنقاد أن تفوق أي شاعر على غيره إنما هو أمر مرتبط بمدى ما يبذله ذلك الشاعر من جهد عقلي، سعياً وراء المعنى المبتكر أو المخترع. وطالما أن التوليد قد أصبح منحصراً، في التعامل مع مادة قديمة فلا بدّ أن يبرز دور الذاكرة التي تستوعب الشعر القديم، وتحفظ في مستودعها القدر الكثير منه، مما يتيح لصاحبها مادة وفيرة يولّد منها ما يشاء، في أي غرض أو موضوع يفرض عليه. وبذلك يصبح الالحاح على الذاكرة وحاجة المحدث إلى الرواية والحفظ جانباً من جوانب مفهوم صناعي متأصل.

لهذا كله لم يستنكف النقد العربي ـ في كل عصوره ـ السرقة الحاذقة بل كان يقدّرها ولا يخفي إعجابه بها. إن المعاني ـ فيما يقال ـ مطروحة أمام الشاعر. يصادف الكثير منها في أشعار سابقية، وكل ما عليه أن يتأملها ويتدارسها ثم يحاول إعادة صياغتها « كالصائغ يذيب الذهب

---

(١٩٥) حسن الاتباع «هو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاق المعنى المتقدم» ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير / ٤٧٥.

(١٩٦) ابن طباطبا: عيار الشعر / ٨ ـ ٩.

والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه »[197]. وهكذا كلما أراد الشاعر المحدث أن يقول الشعر نظم النتائج التي أفادها من النظر في الأشعار القديمة فيكون شعره مزيجا تركب من أخلاط متعددة. على أن سالك هذه السبيل يحتاج ـ فيما يقول ابن طباطبا ـ إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها، حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، فينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها[198]. والعملية على هذا النحو شبيهة ـ فيما يقول ابن الأثير ـ بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة « فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهراً لبطن، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها، وتعتبر أطرافها وأوساطها، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية »[199].

ومن الطبيعي أن يزداد الإلحاح على الذاكرة كلما توغلنا في العصور المتأخرة من التراث النقدي، وتباعدت الشقة بين الشاعر العربي والمعاناة الحقيقية المخلصة لتجارب الحياة من حوله، واستغرق الشاعر أكثر من ذي قبل في دواوين أسلافه حافظاً ومتأملا ومولداً. وهكذا حتى نصل إلى حازم القرطاجني ـ في القرن السابع ـ الذي يبلور كل التقاليد السابقة عليه وينتهي إلى القول بأنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلاّ بأن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة. صحيح أن حازماً ـ في النص الذي ذكرناه منذ قليل ـ لم يلح على الذاكرة، من حيث استيعابها مادة الشعر القديم، ولكن حديثه عن طرق العلم باستثارة المعاني من مكامنها واستنباطها من معادنها، يكمل لنا تصوره لفاعلية الذاكرة عند الشاعر ويجعلنا نتيقن من أنه تصور لا يخرج ـ في حدوده العامة ـ عن التصور الصناعي السائد.

إن إحدى طرائق اقتباس المعاني الهامة، عند حازم، تتمثل فيما يسميه

---

(197) نفس المرجع / 78.

(198) نفس المرجع / 10، 76 ـ 78.

(199) ابن الاثير: المثل السائر 2 / 36 وانظر كذلك 1 / 132، 161.

ببحث الفكر فيما يجري من الكلام مجرى النظم، أو النثر، أو التاريخ أو الحديث، أو المثل. فيبحث الشاعر في ذلك كله ويتأمله على النحو الذي يتمكن معه من « إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمِّنه أو يدمج الاشارة إليه. أو يورد معناه في عبارة أخرى، على جهة قلب أو نقل، إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسِّن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوماً... فأمّا مَنْ لا يقصد في ذلك إلاّ الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثير من هذه التأثيرات، فإنه البكيُّ الطبع في هذه الصناعة، الحقيق بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة والتعب »(٢٠٠). وشعر حازم نفسه خير شاهد على هذه العملية التي يصفها. ومَنْ يقرأ ديوانه لن يجد في شعره إلاّ تلفيقاً ذكياً لمادة الشعر القديم التي كدّ حازم فكره في توليدها، سعياً وراء المعاني المبتكرة، التي يصفها بأنها(٢٠١)

بنت فكرٍ لا نظير لها ... صاغها مَنْ لا نظير له

* * *

أبكار أفكار رخيم لفظها ... عادت لها عونا عذارى مسلم

وكما يعني ذلك كله أن الذاكرة هي إحدى أدوات الشاعر الصانع وأهم مصادره في التصور النقدي العام، فإنه يعني بالمثل أن العقل هو جماع أدوات الشاعر. وعلينا ألاّ ننسى إشارة حازم إلى ما يسميه بالقوة المائزة التي يميز بها الانسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، والقوة الصانعة التي تتولىّ جميع ما تلتئم به كليات الصناعة في الشعر(٢٠٢).

ومنذ أوائل القرن الرابع كان يُقال إن للشعر أدوات يجب اعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمَنْ تعصَّت عليه أداة من هذه الأدوات لم

---

(٢٠٠) حازم: منهاج البلغاء / ٣٩.

(٢٠١) ديوان حازم / ١٨٧، ١٩٧.

(٢٠٢) منهاج البلغاء / ٤٣.

تكمل له صناعة الشعر وظهر الخلل فيما ينظمه. ومن هذه الأدوات التوسع في علم اللغة والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام النـاس وأنسابهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعـر والتصرف في معـانيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتهـا وحكايتهـا وأمثالهـا « وجماع هـذه الأدوات كمال العقل الذي تتميز بـه الأضداد »[٢٠٣]. وإذا كـان الأمر كذلك فإن عيار الشعر لن يتمثل في قدرة الشاعر على خلق استجابـة وجدانية لدى القارىء فيما يتعلق بالتجربة المعبر عنها وإنما يتمثل في « أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجَّه ونفاه فهـو ناقص »[٢٠٤]. ولا مفر من تقبل هذا المعيار طالما أن قيم الكلام ـ فيما يُقال ـ هو « العقل، وزينته الصواب »[٢٠٥].

ولن نجد ما يخالف ذلك عند رجال القرن الخامس أمثال المرزوقي الذي يردد الأصداء السابقة عليه قائلا: « فعيار المعنى أن يعرض عـلى العقل الصحيح والفهـم الثاقب، فإذا انعطف عليه... خرج وافياً، وإلاّ انتقص بمقدار شوبه »[٢٠٦]. أمّا عيار الوصف فهو الاصابـة في الذكـاء وحسن التمييز[٢٠٧]. ولا يفترق ذلك عمّا يقول ابن سنان من أن المعاني « معيارها العقل والعلم وصفاء الذهن »[٢٠٨]. إن النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل فيه مراتب البلاغة « صنعة يستعـان عليها بـالفكرة لا محالة»[٢٠٩]. وهل يشك أحد ـ فيما يقول عبد القاهر ـ في أن أي شاعر لم يتوصل إلى معنى مبتكر إلاّ بعد أن « تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل الى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص؟ ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم يُنل في

(٢٠٣) ابن طباطبا: عيار الشعر / ٥.

(٢٠٤) ابن طباطبا: عيار الشعر / ١٤.

(٢٠٥) ابن رشيق: العمدة / ١٦٥.

(٢٠٦) المرزوقي: شرح الحماسة ١ / ٩.

(٢٠٧) نفس المرجع والصفحة.

(٢٠٨) ابن سنان: سر الفصاحة / ٢٢٦.

(٢٠٩) عبد القاهر: دلائل الاعجاز / ٣٦.

أصله إلاّ بعد التعب، ولم يدرك إلاّ باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه»(٢١٠).

ونحن لا نرفض ـ بالتأكيد ـ الجهد الذهني الذي يبذله الشاعر في كتابة شعره، بل لعلنا نحترم الشاعر الذي يضني نفسه أكثر مما نحترم الشاعر الذي يطرح علينا كل ما تجود به قريحته. ولكن الالحاح على الجهد الواعي المبذول وحده لا يمكن أن يفهم إلاّ على أنه تغافل عن الجوانب اللاواعيّة التي لا يمكن أن يقوم الشعر دونها. فإذا أضفنا إلى ذلك التجاهل الواضح للجانب الذاتي من الشعر، وكل ما يتصل به من مشاعر وانفعالات انسانية لها خصوصيتها وتفردها فإن الشعر لن يصبح إلاّ محض صناعة قابلة للتعلم، بغض النظر عن الحساسية الفائقة، أو القدرة التخيلية اللافتة التي يتميز بها الشاعر، والتي نسميها عادة بالموهبة.

وليس الشعر ـ بالتأكيد ـ مجرد صنعة تُستفاد بالتعلم، أو معرفة القواعد «فإذا عرف الإنسان طريقه صحّ منه العمل له وأمكنه نظمه»(٢١١). أو أن الشعر «ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدرب به والتصنع له... وله طريق يسلك، ووجه يقصد، وسلم يرتقى فيه إليه، ومثال قد يقع طالبه عليه»(٢١٢). قد يكون الأصل في الشعر هو الطبع ـ كما يقال ـ قبل أن يكون آلات للصنعة، وصحيح أنه «متى لم يكن ثم طبع لم تفد تلك الآلات شيئاً البتة، فمثل الطبع كمثل النار الكامنة في الزناد، ومثل الآلات كمثل الحراق والحديدة التي يقدح بها، ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا يفيد ذلك الحراق ولا تلك الحديدة شيئاً»(٢١٣).

ولم تكن فكرة الطبع ـ شأنها في ذلك شأن الجوانب الذاتية للشعر ـ

---

(٢١٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ١٣٣.
(٢١١) الباقلاني: اعجاز القرآن/٦٢.
(٢١٢) المرجع السابق / ١٦٨.
(٢١٣) ابن الاثير: الجامع الكبير / ٦.

غائبة عن الناقد العربي، خاصة في المراحل المبكرة من تاريخ النقد[٢١٤]. ولكننا كلما خلفنا القرن الثالث، وراءنا، لاحظنا ازدياد تغافل الناقد القديم عن هذه الجوانب. وبدلاً من أن يقدِّر الناقد أو البلاغي دور الانفعال الانساني الأصيل المتفرد في صناعة الشعر، والذي أتقن التعبير عنه أحد الفقهاء المتقدمين عندما قال «لا بدّ للمصدور أن ينفث»[٢١٥]. وأشار إليه شاعر مثل الخليع بقوله «مَنْ لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر»[٢١٦]. أقول بدلاً من أن يقدِّر الناقد أو البلاغي دور الانفعالَ الانساني في الشعر نجده يقدر الجهد الحرفي المبذول، وإنْ لم يكن وراءه أي رصيد من المشاعر والانفعالات الانسانية. ومع مضي الزمن وتحول الشعر العربي نفسه إلى صنعة باردة، نتيجة توظيفه في غايات اجتماعية مباشرة، تتحول فكرة الطبع نفسها ويتغير مفهومها. وبعد أن كان الطبع مرادفاً للحساسية الفطرية التي تدفع صاحبها إلى التعبير عمّا يعانيه يصبح الطبع قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الصنعة. ويُقال «النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها. فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا»[٢١٧].

---

(٢١٤) راجع الجاحظ: البيان والتبيين ١ / ٤٦، ٨٣ ـ ٨٤، ٩٦ ـ ٩٧، ٢٠٦ ـ ٢ / ٩، ١٣، ٣٢٠ ـ ٣ / ٢٨ وابن المدبر: الرسالة العذراء، رسائل البلغاء ٢٤٠، ٢٤١ وابن قتيبة: الشعر والشعراء ١ / ٧٨، ٨٠، ٨١ وابن المعتز: البديع / ١٤ والمرزباني: الموشح/ ٤٦، ٥٦.

(٢١٥) الجاحظ: البيان والتبيين ١ / ٤٦.

(٢١٦) ابن رشيق: العمدة ١ / ٩٠.

(٢١٧) حازم: منهاج البلغاء / ١٩٩.

الفصل الثاني

الأنواع البلاغية للصورة الفنية

(أ) المهاد التاريخي

١ ـ تقديم

أسهمت ثلاث بيئات في توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغية للصورة الفنية: بيئة اللغويين، ثم بيئة المتكلمين، وأخيراً بيئة الفلاسفة من شرّاح أرسطو بوجه خاص. وهذه البيئات الثلاث حددت، معاً، مجرى البحث في الأنواع البلاغية للصورة، وصبغته ـ منذ البداية ـ بطوابع خاصة وسمات ثابتة، لم تفارقه في أية مرحلة من تاريخه. بل إن هذه البيئات ـ فيما أرى ـ هي التي أرست الدعامات الأولى التي قام عليها التراث البلاغي والنقدي كله.

أمّا بيئة اللغويين فهي البيئة الأقدم زمنياً، إذْ أن جهودها تبدأ في الظهور والاثمار منذ النصف الأول من القرن الثاني للهجرة، وبفضل علماء مثل أبي عمرو بن العلاء (ـ ١٤٥هـ تقريباً) ويونس بن حبيب (ـ ١٨٢ هـ تقريباً) والخليل بن أحمد (ـ ١٧٥ هـ تقريباً) وسيبويه (ـ ١٧٧ هـ تقريباً) الذي يذهب البعض إلى عدِّه المؤسس الأول للبحث البلاغي، استناداً إلى ما ورد في « الكتاب » من ذكر لبعض الملاحظات الأسلوبية التي أُدرِجت ـ فيما بعد ـ في علمي المعاني والبيان[1]. ومهما يكن من أمر، فإن اللغويين هم أصحاب الملاحظات الأولى التي مهّدت الطريق أمام غيرهم، وخاصة

---

(١) راجع أحمد مصطفى المراغي: تاريخ علوم البلاغة /٤٣ ـ ٥٧.

المتكلمين[٢]. وحسبنا أن نشير إلى المكانة التاريخية التي يحتلها كتاب « مجاز القرآن» لأبي عبيدة (ــ ٢٠٨ هـ تقريباً) أو كتاب «فحولة الشعراء» للأصمعي (ــ ٢١٦ هـ تقريباً) ــ وهو الأساس الذي بنى عليه ابن سلام فكرة الطبقات[٣] والكتابان من النصف الأخير من القرن الثاني للهجرة.

أمّا بيئة المتكلمين فهي تبدأ، أساساً، بجهود المعتزلة في الدفاع عن العقيدة الاسلامية، وما صاحب هذه الجهود من دراسات لموضوعات البلاغة وقضايا النقد. ولقد تبلورت الدراسة البلاغية عند المعتزلة نتيجة عاملين كبيرين: أمّا أولهما فيتصل بدراسة القرآن نفسه، وتبين حقيقة إعجازه ونظمه، وتأمل المشكلات الأسلوبية الخاصة التي تعترض عملية التلقي لهذا النص، وفي هذا الجانب تبرز جهود النظّام (٢٢١ هـ أو ٢٣١ هـ) والجاحظ (ــ ٢٥٥ هـ) وغيرهما من أعلام المعتزلة، في النصف الأول من القرن الثالث. أمّا العامل الثاني فيتصل بالغاية من تعلم البلاغة نفسها، فالبلاغة عندهم عنصر هام في الاقناع الذي هو غاية الجدل الكلامي، ولهذا كان بعض علماء المعتزلة كسفسطائيي اليونان[٤] « معلمي » بلاغة. ومن هذا الجانب يمكن أن نفهم تعريف عمرو بن عبيد (ــ ١٤٤ هـ) للبلاغة بأنها « تخير اللفظ في حسن الإفهام » وما شرح به هذا التعريف من « أنك إذا أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ الحسنة المستحسنة. . . كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب »[٥]. وفي هذا الضوء يمكن أن نفهم دور بشر بن المعتمر وغاية صحيفته التي تشرح قواعد الخطابة والشعر وتوحّد بينهما، انطلاقاً من التسليم بفكرة الإقناع غاية للكلام البليغ بعامة[٦]. بل نفهم دور كبار

---

(٢) راجع ــ مثلاً ــ ما يؤسسه الجاحظ على أقوال ابن الاعرابي، والأصمعي (البيان والتبيين ١/٦٥، ٩٦، ١٠٦) وما يرويه عن خلف في التشبيه (الحيوان ٣/٥٢).

(٣) راجع: احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ٨٠ ــ ٨٣.

(٤) المرجع السابق / ٦٦ ــ ٦٧.

(٥) الجاحظ: البيان والتبيين ١/١٤١.

(٦) راجع نص الصحيفة في البيان والتبيين ١/١٣٥ ــ ١١٤.

المتكلمين أنفسهم، لأنهم ــفيما يقول بشرــ «كانوا فوق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من البلغاء»[7]. ولقد دفع هذان العاملان المعتزلة ــعلى نحو ما هو واضح في كتب الجاحظــ إلى الاهتمام بالتعرّف على ميراث الحضارات السابقة على العرب في هذا المجال، مثل الفرس والهنود والرومان واليونان[8]. ولعلّ صنيعهم هذا هو الذي شجع على ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو منذ فترة مبكرة، ترجع إلى منتصف القرن الثاني للهجرة، أو إلى أواخره على أكثر تقدير. ويمثل هذه الجهود كان المعتزلة ــفي نظر كثير من الباحثينــ أكبر قوة فاعلة في تطور النقد الأدبي أثناء القرن الثالث، لا بأشخاصهم وحسب بل من خلال المتأثرين بهم أمثال ابن قتيبة (ــ ٢٧٦ هـ) أو ابن المعتز (ــ ٢٩٦ هـ)[9].

أمّا بيئة الفلاسفة فإن ما نعرفه عن بداياتها أقل بكثير مما نعرفه عن اللغويين أو المتكلمين، ولكن الذي لا شك فيه أن الصلة بين الفلاسفة والمتكلمين كانت وثيقة منذ البداية. إن أول فيلسوف عربي وهو الكندي (١٨٥ ــ ٢٥٢ هـ) الذي يُقال إنه لخّص كتاب الشعر لأرسطو[10]، كان بصري النشأة. والبصرة هي الموطن الأول للاعتزال، بل إن الكندي ــفيما يقول مؤرخوهــ كان متأثراً بالتيار الاعتزالي الكبير السائد في عصره[11]. وكان يمكن أن نضع المتكلمين مع الفلاسفة في إطار واحد وبيئة واحدة، لأنهم متقاربون في أمور كثيرة، بل إن المتكلمين كانوا على وعي دائم باجتهادات الفلاسفة وشروحهم للفلسفة اليونانية، التي حاول المتكلمون التسلح بمنطقها للدفاع عن العقيدة الاسلامية، ولهذا قال الجاحظ «ولا يكون المتكلم جامعاً لأقطار الكلام متمكناً في الصناعة، يصلح للرياسة، حتى يكون الذي يحسن من كلام الدين في وزن الذي يحسن من كلام

---

(٧) المرجع السابق ١/١٣٩.
(٨) المرجع السابق ١/٨٨ ــ ٨٩، ٩٢ ــ ٩٣، ٣ ــ ١٤، ٢٧ ــ ٢٧.
(٩) احسان عباس: المرجع السابق /٦٩.
(١٠) أحمد فؤاد الأهواني: الكندي فيلسوف العرب /٨٣، ١١٠.
(١١) محمد عبد الهادي أبو ريدة: رسائل الكندي (المقدمة) ١/٣١.

الفلسفة، والعالم عندنا هو الذي يجمعها »[١٢]، لولا أن مبحث الخصائص النوعية للشعر، وما يترتّب عليه من تحديد إلعلاقة الوثيقة بين الشعر والأنواع البلاغية للصورة، لم يتضح عند المتكلمين مثلما اتضح عند الفلاسفة. لقد كان المتكلمون يتحركون من منطلقات اعتقادية باعدت بينهم وبين تأمل الخصائص النوعية للفن الشعري، وجعلت اهتمامهم بمبحث المجاز، وما يتفرّع منه منحصراً في إطار خدمة النص القرآني، فضلاً عن أن ربطهم الوثيق بين البلاغة والجدل أدّى إلى تداخل الحدود بين الشعر والخطابة، إلى الحد الذي نسمع فيه الثناء على القصيدة بأنها أحرى بأن تُسمى «خطبة بليغة »[١٣]. ولم تكن الحال هكذا عند الفلاسفة، الذين كانوا واضحين فيما يتصل بالفصل بين الشعر والخطابة، أو في تأمل الخصائص النوعية للشعر، أو الربط بين هذه الخصائص وبين الأنواع البلاغية للصورة. ذلك أنهم كانوا يتأملون طبيعة الفن الشعري بمعزل عن المؤثرات الدينية القوية، التي كانت تقيد خطى المتكلمين وتحدد مسار تأملهم للفن الأدبي بوجه عام.

وهذا يقودنا إلى الأهم، وهو: أن الحدود الفاصلة بين هذه البيئات ليست حدوداً حاسمة تماماً، فهناك دائمًا نقاط التلاقي والتداخل. إن اللغويين ــ رغم كل ما يمكن أن يُقال عن المناظرات التي دارت بين بعضهم والمناطقة ــ لم يكونوا بمعزلٍ عن الثقافة الفلسفية العامة، أو المنطق الأرسطاطاليسي بوجه خاص. ولا أدل على ذلك مما قاله لغويو البصرة ونحاتها عن العلل أو القياس أو غيرهما من موضوعات الأصول في النحو واللغة، بل إن اللغويين ــ فضلاً عن ذلك ــ لم يكونوا بمعزلٍ عن التيارات الكلامية الكبرى، وحسبنا أن نشير إلى أبي حاتم الرازي صاحب « الزينة » أو إلى الرماني، أو الفارسي، أو تلميذه ابن جني. أمّا المتكلمون فقد كانوا ــ رغم ثقافتهم الفلسفية الطابع ــ أصحاب اجتهادات وتأثيرات واضحة في اللغة والنحو. وهل كان يمكن للمعتزلة أن يمضوا في تأويل المجاز القرآني

(١٢) الجاحظ: الحيوان ٢/١٣٤.

(١٣) احسان عباس: المرجع السابق /١٦ وقارن بالبيان والتبيين ١/٤٥ ــ ٥٢.

دون استناد إلى أساس لغوي مكين؟ وهل كان تفكير عبد القاهر ـ في كل ما خلّفه من كتب في البلاغة والنحو ـ إلّا نسيجاً متداخل الخيوط ترجع بعض أسسه إلى أفكار المدرسة البصرية في اللغة، وإلى عقائد الأشعرية في الكلام، وإلى شروح أمثال ابن سينا في الفلسفة؟ إن نقاط التلاقي والتداخل بين هذه البيئات لم تكن قائمة فحسب، بل إنها تكثر كلما مضينا مع الزمن، وخلفنا القرن الثالث للهجرة وراءنا. ولكننا نفصل بين هذه البيئات لسهولة التصنيف والتوضيح اللازمين لموضوع بحثنا، خاصة في مرحلته الأولى التي نحن بصددها.

ولمّا كان الموضوع الأساسي هو طبيعة الأنواع البلاغية للصورة الفنية فإني لن اهتم بالانجازات الكاملة لهذه البيئات، أو ما يتصل بهذه الانجازات من عوامل ومؤثرات إلّا بالقدر الذي يتصل بالموضوع الذي أعالجه. وسأحاول في هذا الفصل الاجابة عن الأسئلة التالية: ما تصور كل بيئة لطبيعة الأنواع البلاغية للصورة؟ وما النوع اللافت الذي ركزت عليه دون غيره؟ وما أسباب ذلك التركيز؟ وهل كان ثمة إدراك لنوع من الصلة بين هذه الأنواع وبين الشعر نفسه باعتباره نشاطاً تخييلياً، تتبدّى فاعليته الخاصة من خلال استغلال خاص لهذه الأنواع؟ وما الملامح التي خلفتها مفاهيم هذه البيئات على الفهم العام للأنواع البلاغية للصورة؟ ويبقى ـ بعد ذلك ـ السؤال الأخير وهو: هل هناك ما يربط بين كل هذه التصورات والمفاهيم المتنوعة التي طرحتها هذه البيئات المختلفة ويصل بينها؟ ولعلّ الاجابة الصائبة عن هذا السؤال تردّ التكثر والتعدد إلى وحدة متجانسة، تمهّد ـ دون ريب ـ الطريق إلى تصور متجانس ذي خصائص شمولية عامة، بالنسبة للتراث البلاغي والنقدي كله.

ولنبدأ باللغويين:

٢ ـ بيئة اللغويين

إذا بحثنا عمّا يمكن أن يكون اللغويون قد اهتموا به من الأنواع البلاغية للصورة لم نجد إلّا التشبيه. صحيح أن بعضهم أشار إلى المجاز والتفت

إلى الاستعارة ــ مثلما فعل أبو عبيدة في « مجاز القرآن » والفراء في « معاني القرآن » وثعلب في « قواعد الشعر » ــ ولكن التشبيه وحده كـان أكثر الأنواع جذباً لانتباههم وأكثرها إثـارة لاعجابهم. وليس ذلـك بغريب، فالتشبيه أكثر ظهوراً وجذباً للانتباه ــ للوهلة الأولى ــ من غيره، إذْ أن أداته تجعله أول ما يلفت انتبـاه المتلقي للشعر، فضـلاً عن أن كثرتـه الملحوظة في الشعر الجاهلي أمر لفت انتباه اللغويين لفتاً شديداً ودائماً. والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه. وثمة نصوص ورثناها عن العصر الجاهلي، يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلي كـان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه . من هذه النصوص ما يروى من أن زهيراً كان يمنع ابنه كعباً ــ وكان صبياً ــ من قول الشعر، وأنه عقد له ــ ذات مرة ــ ما يشبه الاختبار ليتحقق من قـدرته عـلى وصف الأشياء ودقـة تشبيهها، فلما تأكد زهير من ذلك سمح لابنه بقول الشعر(١٤). ومثل ما يروى عن طَرْفَةَ وكيف تفجرت قدرته على الوصف ــ وهو صبي ــ أثناء رحلة صيد، مما جعل مَنْ معه يتوقعون نبوغه الشعري(١٥). ولعلّ أوضح هذه النصوص دلالة ما يروى عن عبد الرحمن بن حسان ابن ثابت ــ وكان صبياً أيضاً ــ وكيف جاء إلى أبيه باكياً يقول : « لسعني طائر. قال: فصفه لي يا بني. قال: كأنه ثوب حبرة. قال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة »(١٦) واللافت هنا أن حسان يربط الشاعرية بالقدرة على الوصف مفترضاً أن القادر على الوصف الدقيق قادر بدوره على قول الشعر. والوصف في أمثال هذه النصوص يعني القدرة على تصوير الأشياء، في هيئة تشبيهات دقيقة قادرة على تقديمها للمتلقي(١٧). ولعلّ هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على

---

(١٤) علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه /١٨٨ ــ ١٩٠.

(١٥) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/١٨٨.

(١٦) الجاحظ : الحيوان ٣/٦٥.

(١٧) ولعلّ هذا الفهم هو ما جعل ابن رشيق يقول « الشعر إلاّ أقله راجع إلى باب =

التشبيه هو ما جعل شاعراً إسلامياً، مثل ذي الرمة، يقول قولته المشهورة « إذا قلت: كأنَّ، فلم أجِدْ وأُحْسِنْ فقطع الله لساني »(١٨).

مثل هذه القدرة على التشبيه واعتبارها دليلاً على الشاعرية مسألة تهمنا هنا لأنها تدل على أن أمثال هؤلاء الشعراء كانوا يستشعرون أن التشبيه أو كل ما يرتبط به هو جوهر العمل الشعري. لم يقل واحد منهم إن الشعر كلام موزون مقفى، بل استشعروا بحَدْسهم الفني ــ لو جاز هذا التعبير ــ أن الخاصية النوعية للشعر، ترتدّ إلى شيء أعمق وأهم من مجرد الوزن والقافية. على أن ما هو أهم من ذلك أن كل هذه النصوص وأمثالها قد وصلتنا عن طريق اللغويين. ولا شك أن رواية اللغويين لأمثال هذه النصوص أمر يدل على ميل متأصل في نفوسهم، يجعلهم يحترمون التشبيه، ويردون إليه البراعة في الشعر.

وليس الأمر أمر دلالة يكشف عنها ما يرويه اللغويون من أخبار عن الشعراء وحسب، بل إن أحكام بعضهم تكشف عن ذلك الميل وتوضحه. لقد قال أبو عمرو بن العلاء: « افتتح الشعر بأمرىء القيس وختم بذي الرمة »(١٩). وكلا الشاعريْن قد فضل بالقدرة على التشبيه نصا، دون أية قدرة أخرى. يقول ابن سلام عن امرىء القيس: « كان أحسن طبقته تشبيهاً، وأحسن الاسلاميين تشبيها ذو الرمة »(٢٠). وهذا الحكم هو بعينه حكم حمّاد الذي يذهب إلى أن « أحسن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس، وأحسن أهل الاسلام تشبيهاً ذو الرمة »(٢١).

وتدلنا أمثال هذه النصوص على مدى الأهمية التي يحتلها التشبيه عند

= الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه » العمدة ٢/٢٩٤.

(١٨) أبو نصر الباهلي: شرح ديوان ذي الرمة ١/٥ وانظر الجاحظ: الحيوان ١٦٤/٧.

(١٩) الجاحظ: البيان ٤/٨٤ ونور القبس /٢٧

(٢٠) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء /٤٦.

(٢١) المرزباني: الموشح /٢٧٨، ٢٧٣.

لغويي القرن الثاني للهجرة، بل تدلنا على مدى الربط بين الشاعرية نفسها وبين القدرة على التشبيه والبراعة في صنعه، وليس بغريب ــ والأمر كذلك ــ أن يعد ثعلب (ـ ٢٩١ هـ) التشبيه أصلا من أصول الشعر، ويجعل له ــ من حيث أنه موضوع ــ نفس الأهمية التي يحتلها المدح والرثاء والهجاء والغزل في الشعر[٢٢]. ولن ننسى ــ في هذا المقام ــ أن ثعلبا تلميذ ابن الأعرابي وابن سلام، وأنه كان معاصراً للمبرد البصري الذي قال: «والتشبيه جار كثير في كلام العرب حتى لو قال قائل، هو أكثر كلامهم، لم يبعد»[٢٣].

وقد واكب هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه ــ عند بعض اللغويين ــ ربط آخر بين الشاعرية والابتكار. والابتكار مصطلح يشير إلى قدرة الشاعر على التوصل إلى شيء جديد لم يُسبَق إليه، وهو يعني ــ في جانب من جوانبه ــ قدرة الشاعر على تكوين تشبيهات أو مجازات جديدة أو ما يسمونه بالمعنى المبتكر، أو المخترع، أو النادر، أو الغريب، أو المبتدع. وإذا راجعنا أحكام اللغويين ــ في القرن الثاني ــ على الشعر والشعراء، وجدنا أن جانباً كبيرا من براعة الشاعر يرد أساساً إلى قدرته على الاتيان بمعنى جديد مبتكر. من هنا يقول مَنْ يحتج لامرىء القيس ويقدمه على شعراء الجاهلية «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء»[٢٤]. أو يقول أبو عبيدة عن ذي الرمة «قدر من التشبيه على مالم يقدر عليه غيره»[٢٥]. ويتحدث أبو الخطاب الأخفش عن اشتمال هجاء الفرزدق لجرير على معان بديعة[٢٦]. ويتحدث الأصمعي عن التشبيهات «العقم» التي لم يسبق قائلوها إليها. وهذه كلها أحكام نجد مثيلاً لها عند يونس، وأبي عمرو بن العلاء أو خلف، أو ابن سلام[٢٧].

(٢٢) ثعلب: قواعد الشعر /٢٨.
(٢٣) المبرد: الكامل ٩٢/٣ وانظر: ١٣٢ ــ ١٣٣.
(٢٤) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء /٤٦ وأبو حاتم الرازي: الزينة ٣٨/١.
(٢٥) المرزباني: الموشح /١٧١.
(٢٦) نفس المرجع /١٢٣.
(٢٧) أنظر الموشح /١٧١، ٢١٠ ونور القبس /٤٩ وحلبة المحاضر ١، ٦٥، ٦٦=

هذه القدرة على الابتكار وتلك القدرة على تقديم تشبيه دقيق هما ـ في الحقيقة ـ شيء واحد، أو عملية واحدة متعددة الأوجه. إن الشاعر عندما يشكل، أو يصوغ، تشبيهاً من التشبيهات، يعني ذلك ـ بالضرورة ـ أنه فطن إلى علاقة بين شيئين، أو أشياء. قد تكون هذه العلاقة عادية مألوفة فيصبح التشبيه مألوفا معتادا، وقد تكون العلاقة خفية لم يكتشفها أحد، أو نادراً ما يلتفت إليها أحد فيصبح التشبيه ـ عندئذٍ ـ مخترعاً مبتكراً. وهذه الخاصية الابتكارية واضحة وضوحا لا بأس به، في تحديد اللغويين لدلالات « الشعر » و « الشاعر ». إذْ يشير تحديدهم للأصول الدلالية للكلمتين إلى : «الدراية والفطنة، ومعرفة مالم يُعرَف من قبل». ومن هنا قيل إن « الشعر » سُمي كذلك « لأنه الفطنة بالغوامض »[٢٨]. وإن « الشاعر » سُمي شاعراً « لأنه كان يفطن لما لا يفطن إليه غيره من معاني الكلام »[٢٩]. أو « لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم »[٣٠]. ولقد تحدد هذا الفهم اللغوي لدلالات الكلمتين (شعر ـ شاعر) أول ما تحدد عند علماء القرن الثاني أمثال يونس بن حبيب، والخليل بن أحمد، وسيبويه. أمّا يونس فإنه يقول « إنما سُمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه مالا يشعر به غيره »[٣١]. ويبدو أن يونس عندما قال كلامه هذا كان يعني كلام معاصره الخليل عن الشعراء، ووصفه لهم بأنهم يستطيعون ـ لسمات خاصة ـ استخراج « ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه »[٣٢]. أمّا سيبويه ـ تلميذ الخليل ويونس ـ فكان يرى أن الشاعر « سُمي شاعراً لفطنته »[٣٣].

= والعمدة ١/٢٩٦ وطبقات فحول الشعراء /٥ ـ ٦ وطبقات ابن المعتز ٢٠٤ والكامل ٢/٢٩٠ وأخبار أبي تمام /٦١.

(٢٨) أبو حاتم الرازي: الزينة ١/٣٠.

(٢٩) المرجع السابق: ١/٣٠.

(٣٠) لسان العرب (مادة شعر) ٦/٧٧.

(٣١) الحافظ اليغموري: نور القبس /٤٩.

(٣٢) حازم: منهاج البلغاء /١٤٤.

(٣٣) لسان العرب (مادة شعر) ٦/٧٧.

إن الشعر في ظل هذه التعريفات يصبح عملية ابتكارية واضحة. ويصبح الشاعر ــ بالتالي ــ إنسانا يتميز عن غيره بقدرات ذهنية خاصة، لا تتوافر فيمَنْ حوله من البشر العاديين، وهي قدرات تمكنه من أن يعرف ــ أكثر مما يعرفون ــ ويدرك ــ أكثر مما يدركون ــ العلاقات الكامنة بين الأشياء. ولا فاصل بين هذا كله وبين التشبيه، بل لعلّ التشبيه هو المظهر العملي لهذه القدرات عند بعض اللغويين، ألم يذهب المبرد إلى أن التشبيه الجيد قرين الفطنة والتعرّف على مالا يعرفه الآخرون، وذلك حين قال: «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره»(٣٤).

لقد تركت هذه الأهمية التي يحتلها التشبيه عند اللغويين آثارها الظاهرة في غير شاعر من شعراء العصر العباسي الأول. وحسبنا هنا أن نشير إلى ما قاله شاعر مثل البطين ــ معاصر لأبي نواس ــ من أنه قد «أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان، مدح رافع، أو هجاء واضع أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق»(٣٥)، أو إلى ما قاله بشار ــ قبل البطين بقليل ــ عندما سُئل «بم فقت أهل عمرك، وسبقت أبناء عصرك، في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه» قال: «لأني لم أقبل كل ما تورده عليَّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت عن متكلفها»(٣٦). وجليٌّ أن التشبيه عند الشاعرين قد صار أحد الأصول التي تتحقق بها البراعة والتفوق.

لقد أسهم اهتمام اللغويين بالتشبيه في تشكيل الذوق الأدبي السائد، وبذر بذور الاعجاب المتواتر بالتشبيه، عبر أجيال طويلة من النقاد والبلاغيين. هذا الاعجاب يبدأ من قدامة الذي جعل التشبيه «غرضاً من

---

(٣٤) المرزباني: الموشح /٢٤٣ والحاتمي: حلية المحاضرة /٧٣.
(٣٥) المرزباني: الموشح /١٧٢.
(٣٦) ابن رشيق: العمدة ٢/٢٣٩.

أغراض الشعر»[٣٧]. وهو لم يفعل ذلك تأثراً بالثقافة اليونانية، أو بترجمة متى لكتاب الشعر الأرسطي كما يفترض البعض[٣٨]، بل إنه كان يتبع خطى أستاذه ثعلب، لا أكثر ولا أقل، وثعلب لم يكن متأثراً على أي نحو من الأنحاء بالثقافة اليونانية الوافدة. وفي أوائل القرن الرابع يقابلنا قول ابن أبي عون (ــ ٣٢٢ هـ) الذي يرى «أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء: منه المثل السائر... ومنه الاستعارة الغريبة... ومنه التشبيه الواقع النادر... وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون، لا طائل فيه، ولا فائدة معه، ورأيت أجلّ هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه، وذلك أنه لا يقع إلاّ لمَنْ طال تأمله، ولطف حسه، وميز بين الأشياء بلطيف فكره»[٣٩]. وهنا نجد نفس التركيز القديم على التشبيه. ولكن ما كان يُقال من قبل بشكلٍ عَرَضي يُقال، هنا، في وضوح وحسم، فالشعر عند ابن أبي عون ليس إلاّ التشبيه والاستعارة والمثل، وما سوى ذلك فكلام لا فائدة منه. قد يكون ابن أبي عون قرن التشبيه بالاستعارة والمثل السائر تحت وطأة الاعجاب بشعر المحدثين، وإلحاح أبي تمام ــ بوجه خاص ــ على الاستعارة التي قرنها ابن المعتز بالبديع[٤٠]، أو إلحاح صالح بن عبد القدوس على الأمثال السائرة[٤١]. ولعلّ ابن أبي عون كان ــ فضلاً عن ذلك ــ متأثراً بما نقله ابن المدبر (ــ ٢٧٩ هـ) عن أرسطو

---

(٣٧) قدامة: نقد الشعر /٢٣.

(٣٨) راجع شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ /٨٣ ــ ٨٤.

(٣٥) المرزباني: المشوح /١٧٢.

(٣٦) ابن رشيق: العمدة ٢/٢٣٩.

(٣٧) قدامة: نقد الشعر /٢٣.

(٣٨) راجع شوقي ضيف: البلاغة : تطور وتاريخ /٨٣ ــ ٨٤.

(٣٩) ابن أبي عون: التشبيهات /١ ــ٢ وهذا الفهم للشعر ينقله عن ابن أبي عون الحاتمي: حلية المحاضرة /١٢ وابن وكيع: المنصف ورقة /١٢ (ب) والمرزوقي: شرح الحماسة ١/١٠ وابن رشيق: العمدة ١/١٢٢ وغيرهم كثير.

(٤٠) ابن المعتز: البديع /٢٥.

(٤١) الجاحظ: البيان والتبيين ١/٢٠٦.

من أن البلاغة هي حسن الاستعارة[٤٢]. قد يكون كل هذا صحيحا، ولكن تأثير اللغويين يظل هو الأقوى. والدليل على ذلك أن التشبيه يظل هو أهم أقسام الشعر وأصعبها على الشاعر، فيما يرى ابن أبي عون. وليس هذا رأي مترجمي أرسطو وشرّاحه بل هو رأي اللغويين.

إن ربط ابن أبي عون بين القدرة على التشبيه وبين لطافة الحس والقدرة على التمييز، يردنا ـ على الفور ـ إلى فكرة الفطنة، علامة على الشاعرية، عند اللغويين، وهذه فكرة لا نجدها عند ابن أبي عـون وحسب، بل نجدها تتكرر عند معاصريه مثل أبي حاتم الرازي (٣٢٢هـ)[٤٣] أو عند المتأخرين عنه أمثال أبن فارس(ـ ٣٩٥هـ)،[٤٤] والباقلاني (٤٠٣ هـ)[٤٥]. لكن هذه الفكرة تتضح بشكلٍ خاص لدى صاحب البرهان الذي يقول: « والشاعر من شعر يشعر شعراً فهو شاعرٌ. . . ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل مَنْ كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإنْ أتى بكلام موزون مقفى »[٤٦]. ثم يقول « وأمّا التشبيه فهو من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم. وكلما كان المشبه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق »[٤٧]. وهذا كله ليس إلّا تكراراً ناضجا لنفس الأفكار التي وضعها اللغويون منذ القرن الثاني للهجرة.

وهذا الذي ذهب إليه قدامة، وابن أبي عون، وصاحب البرهان لا يختلف كثيراً عمّا رواه الآمدي عمَّن يسميهم أهل النصفة من أصحاب البحتري، وكيف أنهم يسلمون لأبي تمام بما هو ضالة الشعراء وطِلْبَتُهُمْ،

---

(٤٢) ابن المدبر الرسالة العذراء في موازين البلاغة ورسائل الادباء ٢/٢٤١
(٤٣) أبو حاتم الرازي الزينة ١/ ٣٠.
(٤٤) ابن فارس: مقاييس اللغة ٣/١٩٤.
(٤٥) الباقلاني: اعجاز القرآن /٧٦، ٧٧.
(٤٦) اسحاق بن وهب: البرهان في وجوه البيان /١٦٤.
(٤٧) المرجع السابق /١٣٠.

وهو لطيف المعاني « وبهذه الخلة دون ما سواها فضل أمرؤ القيس، لأن الذي في شعره ـ من دقيق المعاني وبديع الوصف، ولطيف التشبيه، وبديع الحكمة ـ فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام »[٤٨]. ومعنى هذا أن الخاصية النوعية للشاعر الممتاز تتمثل في قدراته الابتكارية الخاصة، وفي إتيانه بالمعنى الجديد الدقيق، من لطيف التشبيه وبديع الوصف، وهذا ـ بدوره ـ فهم له جذوره التي رأيناها عند لغويي القرن الثاني.

وإذا خلفنا القرن الرابع كله وانتقلنا إلى القرن الخامس وجدنا الأفكار نفسها ما تزال مؤثرة. وحسبنا أن نشير إلى ابن رشيق الذي يقول: « وإنما سُمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص عما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير »[٤٩]. وهذا فهم للشعر يذكرنا جوهره، وبنص لفظه، بما قاله صاحب البرهان ـ في القرن الرابع ـ الذي يرجعنا بدوره إلى التعريفات الأولى التي وضعها لغويو القرن الثاني. ولا يقبل ابن رشيق هذا التعريف للشاعر فحسب بل إنه يجعل هذا التعريف أساساً للحكم على الشعراء بوجه عام، ولتفضيل ابن الرومي بوجه خاص، فيرى أن ابن الرومي « أولى الناس باسم شاعر، لكثرة اختراعه وحسن افتنانه »[٥٠]. ثم يقول ـ في موضع ثان ـ « وأنا أقول أكثر الناس اختراعا ابن الرومي »[٥١]، ثم يذهب ـ في موضع ثالث ـ إلى أن في شعر ابن الرومي « من مليح التشبيه ما دونه النهايات التي لا تبلغ، وإنْ لم يكن التشبيه غالباً عليه كابن

---

(٤٨) الآمدي: الموازنة ٣٩٧/١.

(٤٩) ابن رشيق: العمدة ١١٦/١.

(٥٠) نفس المرجع: ٢١٦/١.

(٥١) نفس المرجع ٢٤٤/٢.

المعتز »[٥٢]. والحديث عن التشبيه ـ هنا ـ وربطه بخصائص الشاعرية أمر يذكرنا بالأصول الأولى التي وضعها اللغويون.

وليس من الضروري ـ بعد ذلك ـ أن نمضي في حصر كل ما قيل عن الفطنة، أو عن تعريف الشاعر والشعر، أو عن التشبيه، حسبنا هذه الأمثلة التي عرضناها، وهي تدل على التأثير اللافت الذي خلّفه اللغويون. ولكن علينا ألاّ نسرف في تقدير دور اللغويين في هذا المجال، وعلينا أن ندرك أن الملاحظات التي تركها اللغويون ما كان يمكن لها أن تصنع ما صنعت، لولا أن النقاد المتأخرين ـ منذ أوائل القرن الرابع ـ قد نظروا إليها في ضوء معارف وثقافات جديدة، عمقتها وأنضجتها، وأكسبتها أبعاداً جديدة، لم تكن لها عند واضعيها الأوائل.

لقد تلقف أنصار المولدين والمدافعون عن المُحدَثين ما قاله بعض اللغويين عن الشاعرية أو عن الابتكار أو عن التشبيه، وضخموه تضخيما واضحا، وأسقطوا عليه الكثير من مثلهم الفنية الجديدة، واستغلوه ـ بعد ذلك ـ في الدفاع عن الشعراء الذين تحمسوا لهم. ومن هنا نفهم لماذا قرن ابن أبي عون التشبيه بالاستعارة والمثل السائر، أو لماذا قرن ابن رشيق الشاعرية بالتوليد، والاختراع، والابتداع والاستطراف، وحسن الاتباع، أو لماذا قال « وقالت طائفة من المتعقبين: الشعراء ثلاثة جاهلي واسلامي ومولد، فالجاهلي امرؤ القيس، والاسلامي ذو الرمة، والمولد ابن المعتز. وهذا قول مَنْ يفضل البديع وبخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر »[٥٣]. وقد يكون هذا الحكم استمراراً لما قاله أبو عمرو بن العلاء ومحمد بن سلام، وحماد عن امرىء القيس وذي الرمة، ولكنه يفارقهم في النظر إلى التشبيه باعتباره قسمًا من مذهب فني، اتصف به المحدثون والمولدون، وهو مذهب كان يخلف في نفوس اللغويين توجساً وريبة، لا سبيل إلى إنكارها أو التقليل من شأنها.

قد يكون ما أصّله اللغويون فيما يتصل بربط التشبيه بالشاعرية أمراً

---

(٥٢) نفس المرجع ٢/٢٣٧.

(٥٣) ابن رشيق: العمدة ١/١٠٠.

طيبا ولكن المشكلة أن اللغويين شغلوا بالتشبيه عما سواه من الأنواع البلاغية للصورة الفنية، بل إنهم لم يحاولوا النظر إلى التشبيه نفسه من خلال تصوّر متماسك عن طبيعة الفن الشعري، لقد لفتهم التشبيه وأثار انتباههم، لأنه كثير الظهور عند الفحول من شعراء الجاهلية، أمثال امرىء القيس، فلم يجدوا بأساً من عدِّ التشبيه علامة على الشاعرية ودليلا على براعة الشاعر. وبما أنهم عدّوا الشعر ــ لغة ــ قرين الفطنة واكتشاف غير المعروف فلا بأس من أن يقرن بعضهم التشبيه بالتفطن إلى مالا يلتفت إليه الآخرون، لأن التشبيه ــ في النهاية ــ نوع من الملاحظة الذكية، لصلة بين شيئين أو أشياء، لا تبدو للنظر العادي، لأول وهلة، وتلك بدورها ليست شيئاً سوى الفطنة التي يرتدّ إليها معنى كلمتي الشعر والشاعر. ولكن « الشاعرية » نفسها، كخاصية نوعية تميز الشاعر عن غيره، وتفصل ما بين الشعر وغيره من الأنشطة البشرية، لم تكن بالمشكلة التي تؤرقهم. وما نقلناه ــ آنفاً ــ عن اللغويين من نصوص لا يمثل وجهة نظر عامة، أو ثابتة بينهم، بل هو أقرب إلى أن يكون حَدْساً جزئياً، يتكشّف لصاحبه في لحظة أو لحظات، دون أن يكون تصوراً واعيا منظما، يسيطر على ذهن اللغوي، ويدفعه إلى تعميقه وتنميته، وإحداث تجانس نظري بين عناصره. ولن ندهش ــ والأمر كذلك ــ لو قابلنا عند أصحاب النصوص التي ذكرناها ما ينقض هذه النصوص أو يتعارض معها، إذْ يظل اللغوي ــ فيما يتصل بتعامله مع الشعر والشعراء ــ تأثرياً وانطباعيا إلى مدى بعيد.

والحق أن دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنية وعلاقة هذه الأنواع بالخصائص النوعية للشعر لم تكن هي المشكلة الأولى بالنسبة للغويين. لقد كانت مشكلتهم الأولى هي الحفاظ على اللغة العربية نفسها، بكل ما يتفرع من هذه العملية من جمع ورواية ودراسة واختيار وتعليم. وكان اهتمامهم بالشعر ــ في أغلب الأحيان ــ راجعاً إلى أنهم عدوه بمثابة « وثيقة » متعددة الفوائد والمزايا، فهو ــ من ناحية ــ يمكن أن يكون مصدراً لكثير من المعارف عن حياة الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسابها، وهو ــ من ناحية ثانية ــ يمكن أن يكون « وثيقة » لغوية تُعرَف منها لغات القبائل، وما بينها من فوارق تستخدم في حالات الجدل والنزاع حول قضايا اللغة، وهو

ـ من ناحية ثالثة ـ يمكن أن يكون مادة تستخدم لتعليم اللغة العربية نفسها، ومن هنا كانت تنبع فكرة المختارات الشعرية وشروحها. وليس في مثل هذه النظرة أدنى غرابة، إذْ يظل اللغويون ينظرون إلى الشعر القديم ـ وهو المادة الأساسية للدرس عندهم ـ على أنه « ديوان العرب » الذي حفظت به الأنساب وعرفت عن طريقه المآثر، ومنه قُعِّدَت اللغة، وهو حجتهم فيما أشكل من غريب القرآن أو مختلف الحديث، وهو ـ بعد ـ علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه[٥٤]. وقد كان الجاحظ عارفاً بهذه الحقيقة جيداً عندما قال « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلّا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فألفيته لا يتقن إلّا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لا ينقد إلّا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب »[٥٥].

وليس كل اللغويين كما وصف أبو عثمان، إذْ أن هناك عدداً غير قليل منهم نظر إلى الشعر من زاوية فنية واضحة، وحاول الفصل بين الحكم اللغوي والحكم الفني، واجتهد في التذوق وإصدار ملاحظات وأحكام تتصل بالقيم الأسلوبية أو التعبيريه للشعر. ولكننا لو توقفنا عند أي من هؤلاء، وحاولنا أن نعثر لديه على تصور متماسك لطبيعة الفن الشعري، أو لطبيعة الدور الذي تقوم به الاستعارة أو التشبيه وغيرهما في الشعر، لما وجدنا ما يرضي فضولنا. صحيح أن حمّاداً اعترض على شعر الكميت، وقال له: « وأنت شاعر. إنما شعرك خطب »[٥٦]، وهذه عبارة ـ رغم أنها بادية الانفعال ـ تشي بأن حمادا يدرك أن الشعر أكثر من أن يكون نظما وقافية، أو أن جوهر الشعر يتعارض مع الدعاية المباشرة التي وجهها الكميت للهاشميين. ولكن إذا بحثنا عن الفرق بين الشعر والخطابة أو الشاعر والخطيب، لم نجد أدنى إجابة عند حماد، أو حتى عند غيره من

---

(٥٤) راجع ابن سلام: طبقات فحول الشعراء /٢٢ وابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/٦٣ ـ ٦٤ وابن فارس: الصاحبي /٢٣٠.

(٥٥) راجع الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوىء المتنبي، مع الابانة للعميدي ٢٢٣ ـ ٢٢٤ وقارن بالبيان والتبيين ٤/٢٤.

(٥٦) المرزباني: الموشح /١٩٦.

اللغويين. ولقد ترك الأصمعي ملاحظات وأحكاما كثيرة على الشعراء. ولكنها أحكام فيها الكثير من التناقض والتنافر والاكثار من أفعل التفضيل. وخلاصة ما يمكن أن نعرفه من كتاب الأصمعي «فحولة الشعراء» أن الشاعر إمّا فحل أو غير فحل، أمّا الفحل فهو الذي له مزية على غيره «كمزية الفحل على الحقاق»(٥٧). ولن نجد ـ بعد ذلك ـ شيئاً مفيدا يتصل بالخصائص أو السمات الفنية التي تجعلنا نحكم على شاعر بالفحولة أو بغيرها، فضلا عن أننا لن نجد أي ذكر للدور الذي يلعبه التشبيه في تدعيم مثل هذا الحكم. وكل ما نجده عند الأصمعي في هذا الشأن قوله: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم»(٥٨). وهذا فهم ساذج، لأن كل هذه المعارف قد تتحقق ويظل المرء أبعد ما يكون عن الشاعرية بله صفة الفحولة فيه. ولو نظرنا إلى الأحكام التفصيلية للأصمعي على بعض تشبيهات امرىء القيس وطرفة، لما وجدنا فيها أدنى تصور يربط بين البراعة في التشبيه وبين الشاعرية نفسها(٥٩).

وإذا تجاوزنا الأصمعي إلى تلميذه ثعلب ـ وتلمذته للأصمعي جاءت عن طريق أبي نصر ـ لم نجد شيئا سوى أن قواعد الشعر أربعة: «أمر، ونهي، وخبر واستخبار، ثم تتفرع هذه القواعد إلى أصول، هي المدح، والهجاء، والرثاء والاعتذار، والتشبيب، والتشبيه، واقتصاص الأخبار»(٦٠). ولن نجد مبرراً لهذا التقسيم، ولا ما يبرر الخلط بين أغراض محددة للشعر، مثل الهجاء والمدح، وبين وسيلة تعبيرية مثل التشبيه، يمكن أن نتوسّل بها هذه الأغراض، دون أن تنفصل عنها بأي

---

(٥٧) الأصمعي: فحولة الشعراء /١٣.

(٥٨) ابن رشيق: العمدة ١/١٩٧ ـ ١٩٨.

(٥٩) راجع هذه الاحكام عند الحاتمي: حلية المحاضرة /٥٦ ـ ٥٩.

(٦٠) ثعلب: قواعد الشعر /٢٨.

حال من الأحوال، ناهيك عن أننا لن نجد أي تصور لطبيعة التشبيه نفسه أو لطبيعة الصلة التي تربطه بالفن الشعري، كل ما نجده مجموعة من الأمثلة أغلبها لشعراء الجاهلية، ولأمرىء القيس بوجه خاص.

ولقد أرسل أحد أبناء الواثق ـ الخليفة العباسي ـ رسالة إلى أبي العباس المبرد يسأله فيها عن أي البلاغتين أبلغ، بلاغة الشعر أم بلاغة الخطب والكلام المنثور المسجوع. فأجابه المبرد بكتاب يشرح فيه الفرق بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر. وخلاصة الكتاب أنه لا فارق بين النثر وبين الشعر إلّا في الوزن فحسب. إن البلاغة عند المبرد هي «إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام وحسن النظم، حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول... فإن استوى هذا في الكلام المنثور والكلام المرصوف المُسمَّى شعراً، ولم يفضل أحد القسمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد، لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزناً وقافية، والوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة. وبقيت بينهما واحدة ليست مما توجد عند استماع الكلام منهما، ولكن يرجع إليهما عند قولهما فينظر أيهما أشد على الكلام اقتداراً، وأكثر تسامحا وأقل معاناة، وأبطأ معاسرة، فيعلم أنه المقدم»(٦١). أي أنه لا فارق جوهري بين الشعر والنثر إلّا مجرد الوزن والقافية، وأن هذين العنصرين يفرضان على الشاعر قيوداً لا يعرفها الناثر. وحتى هذه الملاحظة ليست جديدة فإنها واردة عند ابن سلام الذي قال: إن «المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام»(٦٢). أمّا عن التشبيه الذي اهتم به المبرد دون غيره من الأنواع البلاغية للصورة، فلن نجد في كتاب «الكامل» أي تصور للفارق بين استخدامه في الشعر أو استخدامه في النثر، بل ثمة ملاحظات تشير إلى أن المبرد لا يرى فارقا بين الاستخدام الشعري والاستخدام النثري للتشبيه(٦٣).

---

(٦١) المبرد / كتاب البلاغة / ٥٩ ـ ٦٠.

(٦٢) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء / ٤٦ ـ ٤٧.

(٦٣) راجع ـ مثلاً ـ الكامل ٢ / ٢٩٠.

آمن اللغويون ـ إذنْ ـ بالفكرة التي ترى أن الشعر والنثر نوعان من الكلام البليغ لاشكلان متمايزان من التعبير، وقالوا إنه ليس ثمة فارق بين الشعر والنثر إلاّ أن الأول مقيد بالوزن والقافية التي يتحرر منها الثاني. وكان من الطبيعي أن يصرفهم التركيز على هذا الفارق الشكلي عن الالتفات إلى الفعالية اللغوية الخاصة بالشعر، باعتبارها مظهراً لنشاط عقلي متمايز عن نشاط الناثر. ومن الطبيعي ـ في مثل هذه الحالة ـ ألاّ نجد واحدا من اللغويين يفترض أن الدور الذي تقوم به الكلمات في الشعر يمكن أن يتمايز عن دورها في النثر، أو يفترض أن طبيعة الاستخدام الشعري للغة قد تجعلها تتعدّى الأطر الثابتة للعرف اللغوي أو تحطّم النسق اللغوي المتعارف عليه. لقد ذهب غير واحد من اللغويين إلى أن الناثر مطلق السراح في تعامله مع اللغة، أمّا الشاعر فإنه مقيد بالوزن والقافية ومن ثم ذهبوا إلى إمكانية التساهل مع الشاعر في بعض القواعد اللغوية الهينة، كأن يمد المقصور ويقصر الممدود، أو يصرف ما لا ينصرف، أو يحذف مالا يجوز حذفه في النثر، أو يتساهل في تأخير ما يُستحسن تقديمه، أو يحذف لام الأمر كما يقول الفراء الكوفي[٦٤]. أو كما يقول سيبويه: «يجوز في الشعر مالا يجوز في الكلام»[٦٥]. ولا ترجع هذه الحرية التي تمُنح للشاعر إلاّ إلى هذه العلّة الشكلية التي أجملها ابن سلام عندما أشار إلى أن المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر.

ولكن هذه الحرية التي يسمح بها اللغويون للشعراء هي حرية متعلقة بالمسائل الهينة التي لا تخل بالنسق الأساسي للغة الذي ينبغي أن يلتزم به كل الشعراء. ولقد تحدد هذا النسق اللغوي عن طريق الممارسة اللغوية للعرب الأقحاح، وخاصة الشعراء القدماء الذين شهد لهم بالسلامة اللغوية والنقاء اللغوي الذي لم تشبه شائبة العجمة أو التحضر. وإذا تجاوز الشاعر المتأخر إطار هذا النسق الذي حدده أسلافه القدماء فإنه مخطىء لا محالة، بل إن هذه الحرية النسبية التي تمُنح للشاعر المتأخر ـ وهي ما تُسمّى

---

(٦٤) ابن جني: الخصائص ٣٠٣/٣.

(٦٥) سيبويه: الكتاب ٨/١.

بضرورات الشعر، أو الضرائر الشعرية ــ لم تمنح له إلاّ لأنها وردت عند أسلافه من الشعراء القدامى الموثوق بنقائهم اللغوي، ومن ثم فإن ذلك الشاعر المتأخر لا يمكن أن يلجأ إلاّ إلى ضرورة أبيحت للقدماء. ولا معول ــ والأمر كذلك ــ على ما يمكن أن يفرضه تطور اللغة نفسها، أو على ما يمكن أن تفرضه تجربة الشاعر ذاتها. إن الضرورة الشعرية ــ في هذه الحالة ــ أشبه ما تكون بعملية قياس، لا يُسمَح للشاعر المتأخر بالمضي فيه، إلاّ إذا استند على شواهد ومقدمات متواترة في الشعر القديم. وكما يقول أبو علي الفارسي ــ بعد أن تمثل أفكار الأجيال الأولى من اللغويين ــ « يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا، وما حظّرته عليهم حظّرته علينا وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم فليكنْ من أحسن ضروراتنا وما كان من أقبحها عندهم فليكنْ من أقبحها عندنا. وما بين ذلك بين ذلك »(٦٦). وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ أن تكون الضرورة الشعرية مقيدة إلى أقصى درجة، ويصبح الشعراء ــ حقا ــ هم أمراء الكلام ــ كما قال الخليل(٦٧). ولكن لا يمكن أن يُسمح لهم إلاّ بالتجاوز الهين لبعض الأمور التي تساهل فيها أسلافهم « فأمّا لحن في إعراب، أو إزالة كلمة عن نهج صواب، فليس لهم ذلك. ولا معنى لقول مَنْ يقول: إن للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز... وما جعل الله الشعراء معصومين يوقّون الخطأ والغلط، فما صح من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود ». وإذنْ، فلا مفرّ للنقاد من أن يقولوا « لا خير في الضرورة... على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يُسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إيّاه »(٦٨).

ولا يمكن لمثل هذه النظرة اللغوية الصارمة التي فرضتها ضرورات العصر ومحاولة العرب الثبات بلغتهم، أمام هذه البلاد المفتوحة التي اندفع

---

(٦٦) ابن جني: الخصائص ٣٠٣/٣.

(٦٧) سيبويه: الكتاب ٨/١ منهاج البلغاء /١٤٣.

(٦٨) ابن رشيق: العمدة ٢٦٩/٢.

أهلها إلى الاسلام، ولغتهم غير عربية، وخاصة الفرس ـ أقول لا يمكن لهذه النظرة الصارمة أن تساهم في أي تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة الفنية. إن أي تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة لا يمكن أن يقوم إلّا على أساس تصور ناضج لطبيعة الشعر ذاته، بحيث يوضع في الاعتبار ـ دائمًا ـ أن حرية الشاعر في التعامل مع اللغة ليست إلّا مظهراً لطبيعة النشاط التخيلي الذي يقوم عليه الشعر، باعتباره نشاطاً إنسانيا متمايزاً. ويصبح التعامل مع لغة الشاعر ـ تبعاً لذلك ـ أمراً يرتبط في المحل الأول بطبيعة التجربة التي تقدمها قصيدته وبطبيعة الموقف الذي يحاول الشاعر اكتشافه وتأمله من خلال اللغة. إن الشعر تفاعل حس ولغة وكونه كذلك يعني أن الشاعر يحاول ـ دائمًا ـ أن يكتشف طبيعة الانفعالات والمشاعر الغامضة والمراوغة، التي تؤرقه أثناء التجربة من خلال اللغة. واللغة بهذا المعنى ليست وعاء للفكر، أو كساء له، إنها الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة الشعرية ذاتها، وتعدل بها من طبيعتها. إنها أداة الشاعر ووسيلته في الاكتشاف والتحديد والتعرّف. ولا يرجع نجاح الشاعر في سيطرته على تجربته وتمكنه منها إلّا إلى قدرته على تكوين علاقات لغوية جديدة، تتكشّف من خلالها التجربة، ويتحدد بها الفكر ذاته. إن الشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يغير من صياغتها، ويحطم من أنسقتها ونظامها العرفي الثابت، ويخلق لنفسه نظاما فريداً خاصا به. وما يحدث نتيجة لذلك ليس من قبيل الضرورة الشكلية المرتبطة بالوزن، وإنما هو الضرورة الملحة النابعة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها. وبهذا الفهم فإنه لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها. وبهذا الفهم ـ أيضاً ـ فإننا نذهب ـ الآن ـ إلى أن الصورة الفنية شيء ضروري حتمي، لأن الشاعر بمجرد أن يحاول التحديد والكشف، يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز، وهذا هو ما عناه الناقد مري (Murry) عندما قال إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر إلى أن يكون استعارياً(٦٩). يعني بذلك أن الشاعر عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة

لانفعالاته، أو إدراكها، يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة، ومن ثمّ يضطر إلى الاستعارة التي هي ــفيما يقولــ بمثابة فعل غريزي، ضروري للعقل، أثناء تكشفه الحقيقة وتنظيمه التجربة(٧٠).

ولم يكن اللغويون ــوهم محكومون بعصرهم وضروراته ومرحلته الحضاريةــ يدركون هذه الحقيقة. لقد كان الخليل ــبذكائه النادرــ يستشعر شيئا من هذه الحقيقة، خاصة عندما قال: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنىّ شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويُحْتَجّ بهم ولا يحتج عليهم»(٧١). ويعلّق حازم القرطاجني على ذلك بقوله: «كلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال، لأنهم مَنْ ثبت ثقوب أذهانهم، وذكاء أفكارهم واستبحارهم في علوم اللسان، وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى»(٧٢). ولكن الخليل لم يطور الفكرة التي يوحي بها قوله، ولم يمض في تأملها حتى النهاية، وظلت الفكرة من قبيل الحدوس الجزئية التي تحدثت عنها فيما أسلفت. أمّا باقي اللغويين فقد ظلوا ينظرون إلى الشعر من خلال إيمانهم بنظام لغوي صارم، ينطبق على كافة أشكال اللغة وأنشطتها، ابتداءً بما نسميه الآن بالنثر العلمي وانتهاء بأرفع درجات الشعر. وقد جعلهم ذلك يتغافلون عن طبيعة الجانب الانفعالي الذي تتشكل على أساسه لغة الشعر، ويتجاهلون ما في اللغة الشعرية ذاتها، من جوانب فردية خاصة، لا تخضع لكل ما فرضوه على اللغة من أطرٍ ثابتة عامة.

---

(٦٩) Murry, The problem of Style. P. 78.

(٧٠) Murry, Countries of The Mind, Vol. 2,P.2.

(٧١) حازم: منهج البلغاء /١٤٣ ــ ١٤٤ ويُروى النص بتغير لافت للانتباه عند ابن فارس: الصاحبي /٢٣٢.

(٧٢) حازم: منهاج البلغاء /١٤٣.

ولقد زاد من صرامة النظرة اللغوية إلى الشعر أن جُلّ اللّغويين الذين حاولوا إصدار أحكام نقدية على الشعر كانوا من المدرسة البصرية. والمدرسة البصرية لا تحترم فردية المعنى احتراماً كاملا، وتحاول ــ باستمرار ــ أن تدخل النصوص المختلفة والمتمايزة في إطار واحد ثابت، إذ المهم عندها الحرص على نظام شامل للغة. لقد أدخلت المدرسة البصرية اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية، وحاولت أن تثبت أن الشذوذ والانحراف من قبيل الأعراض الطارئة، وأن لها في ذلك أسبابا عقلية. ومن هنا كان الاهتمام بأن يكون لكل نبرة، وكل كلمة، وكل جملة أساس ترتكز إليه، من حيث حقيقة أشكالها، والمواقع التي تحتلها داخل هذه القوالب العقلية، أو الأصول التي لا يمكن الخروج عليها. ولا شك أن اللغة الحية ــ كما يقول كوربان ــ لا تحتمل مثل هذه الـ «تليولوجيا» الجامدة نَظَراً لتشعبها واتساعها، إذْ ينبغي الانتباه إلى وجود الشذوذ في الأشياء نفسها(٧٣). قد تجدي الطريقة البصرية هذه في تيسير التعلم والتصنيف السهل ولكنها من الزاوية الفنية معيبة، لأن اللغة الشعرية ــ في ضوء هذا الفهم ــ لن يُنظَر إليها إلّا من خلال أطرٍ ثابتة جامدة. وإذا بدا في لغة شاعر من الشعراء الموثوق بنقائهم اللغوي جموح عن هذه الأطر ففي وسع الطريقة البصرية أن تتأوّل، حتى يسلس قياد الشاعر لمفهوم الأطر الثابتة. ومثل هذه الطريقة تهمل ما في اللغة نفسها من تجدد مستمر، سواء في لغة الحديث، أو في لغة الشعر «وأي بحث في لغة الشعر خاصة، يقوم على أساس اطِّراد بعض الأفكار أو الأسس لا يمكن أن ينتهي إلى نتيجة سليمة تماما، لأن ذلك يعني أن النشاط اللغوي متكرر. وهذا الافتراض قد ينفع في تعلم الأجانب للغة، ولكنه لا ينفع إذا نظر إليه على أنه كشف دقيق لطبيعة اللغة وإمكانياتها»(٧٤).

وما دام هذا النظام اللغوي الذي أقامته المدرسة البصرية قد تحدد في ضوء دراسة أشعار القدماء فلا بدّ أن يطالب الشاعر المحدث بالسير داخل الأطر

---

(٧٣) هنري كوربان: تاريخ الفلسفة الاسلامية /٢٢١ ــ ٢٢٢.

(٧٤) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي /٣٢.

اللغوية الجاهزة التي حددت له من قبل، وتصبح العودة الدائمة إلى التقاليد اللغوية القديمة، أو ما يُسمى بطريقة العرب، هي المعيار، أو المبدأ الأساسي الذي يتفهم من خلاله اللغوي شعر المحدثين. وهذا أمر يدعم الاحساس بقداسة اللغة نفسها، ويقلل من الاحساس بما يمكن أن يحدث فيها من تطور وتغير. ولن يستشعر اللغوي ـ في هذه الحالة ـ التغيرات الجذرية في الذوق، أو طرائق التعبير الشعري، بل يظل عاكفا على مادته القديمة، محاولاً أن يتأمل كل جديد من خلالها، ويحكم على كل محدث بالقياس إليها.

ولا بدّ ـ والأمر كذلك ـ أن يأتي الصدام الدائم مع الشعراء الذين قد يخرجون على فكرة الأطر الثابتة. وأخبار الخصومة بين الشعراء واللغويين مستفيضة، حسبنا أن نشير إلى ما دار بين عبد الله بن أبي إسحق الحضرمي والفرزدق، أو ما هجا به بشار سيبويه، أو ما دار بين المتنبي وابن خالويه(٧٥). ولا بدّ ـ والأمر كذلك ـ أن يصطدم اللغويون بشعر المحدثين، أو على الأقل يشعرون إزاءه بشيء قليل من الريبة والتوجس، خاصة إزاء الشعراء الذين يتباعدون تباعداً ملحوظا عمّا يُسمى بعمود الشعر وطريقة العرب. قد يتقبل بعض اللغويين الشعر المحدث، ويحاول ـ على مضض ـ تفهمه وروايته مثلما فعل أبو حاتم، أو المبرد، أو ثعلب، ولكن البعض الآخر يظل متمسكا بموقفه الجامد، مثل ابن الأعرابي الذي قال ـ بعد أن سمع شعر أبي تمام ـ «إن كان هذا شعر فكلام العرب

---

(٧٥) يذكر أحمد أمين(ضحى الاسلام ٢/٢٨٣) فيما يتصل بهذا ما قاله عمار الكلبي عندما عاب اللغويون شعره.

ماذا لقينا من المستعربين ومن ... قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوا
إنْ قلت قافية بكرا يكون بها ... بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعوا
قالوا لحنت، وهذا ليس منتصبا ... وذاك خفض وهذا ليس يرتفع
وحرضوا بين عبد الله من حمق ... وبين زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم ... وبين قوم على اعرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروحا لكم فخذوا ... ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا

باطل »[٧٦]. وهذا قول يعبر عن موقف محافظ لا يستشعر ما يمكن أن يحدث في الشعر من تطور وتغير، وحتى إذا استشعر ذلك فإنه لا يمكن أن يتعاطف معه، إذْ تظل أشعار المحدثين ـ فيما يقول ابن الأعرابي أيضاً ـ « بمنزلة الريحان يُشم يوما ويذوي، فيرى على المزبلة وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبا »[٧٧].

وفي ضوء هذا كله يمكن أن نفهم لماذا ألحّ اللغويون على التشبيه دون الاستعارة، أو لماذا توقف الأصمعي إزاء بعض الاستعارات الجاهلية، وعدها من قبيل الخطأ اللغوي الذي اضطر إليه الشاعر بسبب الوزن والقافية[٧٨]. أو لماذا ظلت الاستعارة بالنسبة للغويين عموما مصدرا لسوء الفهم والارتباك لما فيها من تغير لافت في الدلالة، وإخلال بصفة الوضوح الفائق التي يؤثرها اللغويون كل الايثار. إن التشبيه هو أداة الشاعر القديم الأثيرة ـ في نظر اللغوي ـ وهو جار كثير في كلام العرب، ومن ثمّ فإن إيثاره إيثار للقديم واحترام لفكرة التقاليد والنظام اللغوي الموروث. وهذه أفكار بثّها اللغويون بثا قويا، لم ينج من تأثيره الشعراء أنفسهم. وهذا أبو تمام ـ رغم ما اتهم به من خروج على طريقة العرب ـ يقول في وصيته للبحتري: « وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنته العلماء فاقصده وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله تعالى»[٧٩].

٣ ـ بيئة المتكلمين

إذا كان اللغويون ألحّوا على التشبيه لأنه أكثر الأنواع البلاغية للصورة جذبا للانتباه في الشعر الجاهلي، وهو موضوع درسهم الأساسي، فإن

---

(٧٦) الصولي: أخبار أبي تمام /٢٤٤ وأخبار البحتري /١٤٧ والمرزباني: الموشح /٣٠٤ والآمدي: الموازنة ١/١٩.

(٧٧) الحافظ اليعموري: نور القبس /٣٠٢ ـ ٣٠٣.

(٧٨) الحاتمي: حلية المحاضرة /١٣ وانظر للقزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة /٤١.

(٧٩) ابن رشيق: العمدة ٢/١١٥.

المتكلمين قد ألّحوا على المجاز، بسبب مجموعة المشاكل الأسلوبية التي أثارتها نصوص القرآن والحديث، من الناحية الدينية الخالصة، بكل ما يتصل بهذه الناحية من قضايا اعتقادية، حاول المتكلمون اقرارها، أو توضيحها، على المستوى الثقافي العام.

أمّا المجاز ــ كمصطلح بلاغي ــ فإنه لم يأخذ طريقه في الشيوع إلاّ على يدي أبي عبيدة في كتابه « مجاز القرآن »[٨٠]. ولكن مفهوم المجاز ــ عند أبي عبيدة ــ ليس هو المفهوم المحدد الذي أخذه المصطلح فيما بعد، على أيدي المعتزلة بوجه خاص. فالمجاز ــ عند أبي عبيدة ــ ليس قسيما للحقيقة أو مقابلا لها، وإنما هو مصطلح يترادف ــ بشكل عام ــ مع طرق التعبير ومسالكه المختلفة، بكل ما يمكن أن يندرج تحت هذه الطرق أو المسالك من تجوز لغوي سواء أكان ذلك على المستوى الدلالي الخالص، أو على المستوى التركيبي الخاص بالنظام النحوي والصرفي للكلمات[٨١]. هذا المعنى العام للمصطلح نجده عند الفراء (ـ ٢٠٧ هـ)[٨٢]، وعند ابن قتيبة (ـ ٢٧٦ هـ) الذي يفهم المجاز على أنه « طرق القول ومسالكه ». وهو فهم عام يمكن أن يشتمل ــ كما اشتمل عند أبي عبيدة ــ على « الاستعارة والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والاخفاء والاظهار، والتعريض والافصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص، مع أشياء كثيرة »[٨٣]. وهذا هو نفس الفهم للمصطلح عند المبرد[٨٤]، أو عند بعض رجال القرن الرابع ممّنْ كانوا بمعزل ــ نوعا ما ــ عن التأثير الفكري

---

(٨٠) يقول ابن تيمية: « وأول مَنْ عرف أنه تكلم بلفظ المجاز أبو عبيدة معمر بن المثنى في كتابه ولكنه لم يعن بالمجاز ما هو قسيم الحقيقة، وإنما عنى بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية ». الايمان /٣٥.

(٨١) راجع محمد زغلول سلام: اثر القرآن في النقد العربي /٤١ وما بعدها.

(٨٢) المرجع السابق: ٥٧ ــ ٥٨.

(٨٣) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /١٥.

(٨٤) المبرد: الكامل ٩٢/١، ١٢٧/٤ ــ ١٢٨.

للاعتزال[٨٥]. ولكن هذه الدلالة العامة للمجاز لم تكن هي الدلالة السائدة، لأن دلالة المصطلح أخذت في التحدد والتبلور منذ القرن الثالث، في بيئة المعتزلة بوجه خاص.

لقد حاول المعتزلة ــ في ضوء أصولهم الخمسة المعروفة ــ تنقية العقيدة من كل ما لابسها من سوء فهم، والدفاع عنها إزاء كل هجوم، أو تشكك، أولَبْس. وكان مبدأ التوحيد ــ عندهم ــ منطلقا أساسيا لمبحثهم في المجاز، حرصاً على تنقية الألوهية، من كل ما يمكن أن يحوم حولها من تصورات، تؤدّي إلى التشبيه أو التجسيم[٨٦]، وحرصاً على تجريد العقيدة من كل شوائب التصورات الشعبية الساذجة[٨٧]. ومن ثم فإنهم واجهوا كل الآيات والأحاديث التي تتعارض مع أصولهم الاعتقادية. أمّا الحديث فكان لهم موقفهم المتحرر من متنه وسنده في نفس الوقت، وتجريح «النظام» القاسي لأبي هريرة وابن مسعود ممَّنْ أكثروا رواية الحديث، ونقده لبعض الصحابة، أمور معروفة يمكن أن نجد أصداءها العنيفة عند ابن قتيبة[٨٨]. أمّا الآيات فقد كان من المستحيل على المعتزلة أن ينقدوا محتواها بنفس المستوى الذي نقدوا به متن الحديث، اعتمادا على تجريحهم للسند نفسه. ولم يكن أمامهم مفر ــ لتجاوز ما يبدو تناقضا وتعارضا بين أصولهم وبين ظاهر الآيات القرآنية ــ إلّا تأويل هذه الآيات تأويلا خاصا ينتهي بها إلى التوافق مع الأصول الاعتزالية[٨٩].

---

(٨٥) راجع على سبيل المثال ــ قدامة: نقد الشعر /١٠٥ الحاتمي: حلية المحاضرة /١٣.

(٨٦) يقول الجاحظ: «إن لنا ربا يخترع الأجسام اختراعا، وإنه حي بلا حياة، وعالم بلا علم، وإنه شيء لا ينقسم، وليس بذي طول ولا عرض ولا عمق» الحيوان ٤/٩٠.

(٨٧) جولدتسيهر: مذاهب التفسير /١٦٩.

(٨٨) راجع ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث: ٢٠ ــ ٢١.

(٨٩) يقول الشريف المرتضى ــ تلميذ أبي علي الجبائي «وإذا ورد عن الله تعالى كلام ظاهر يخالف ما دلّت عليه أدلة العقول وجب صرفه عن ظاهرة، إن كان له ظاهر».

وتعتمد طريقة المعتزلة في التأويل على أساس لغوي ثابت، فهم يحملون العبارات الدالة على التشبيه، والتي لا يليق ظاهرها بمقام الألوهية، على تأويلات أبعد ما تكون عن الايهام بالتشبيه، مع تدعيم ذلك بالأدلّة اللغوية المستمدة من الشعر القديم، أو لغة العرب القدماء. وكان يسندهم في ذلك مبدأ قديم أصّله ابن عباس بقوله: «إذا تعاجم عليكم شيء من القرآن فانظروا في الشعر فإن الشعر عربي»[٩٠]. وعلى ذلك يتوقف معتزلة النصف الأول، من القرن الثالث، إزاء قوله تعالى ـ مثلا ـ ﴿واتخذ الله إبراهيم خليلا﴾ ويستبعدون المعنى العام لكلمة «الخليل» الذي لا يليق بالألوهية، ويلحّون على معنى فرعي آخر، يمكن أن تحتمله الآية، ويدعمه الشعر القديم، وهو «الفقير»، وكأن «الخليل» من الخَلة ـ بفتح الخاء ـ كما في قول زهير:

وإن أتاه خليل يوم مسألة   يقول لا غائب مالي ولا حرم

أي أتاه فقير، وبذلك تنتفي شبهة التجسيم من الآية، ويصبح «إبراهيم» مجرد فقير إلى رحمة الله[٩١].

ولقد طور المعتزلة بعض الاجتهادات السابقة عليهم، والتي ترجع إلى الفترة الأولى التي ساد فيها مذهب التفسير بالمأثور. أي أنهم لم يكونوا هم الذين شقوا الطريق إلى التفسير المجازي للعبارات الدالّة على التشبيه، بل وجدوا من بين بعض ممثلي الحديث، قبلهم، رواداً وطلائع لهم في نقاط متفرقة من المسائل، لا علاقة لها باتجاهاتهم ومقاصدهم. ولكن فضل المعتزلة يتجلّ في أنهم جعلوا هذه الطريقة تستوعب دائرة العبارات القرآنية الدالّة على التشبيه، أو التي لا تتوافق ـ ظاهرا أو باطنا ـ مع أصولهم الخمسة[٩٢]. ولقد ساهم توسعهم في استغلال التفسير المجازي في بلورة

= وحمله على ما يوافق الأدلّة العقلية ويطابقها» أمالي المرتضى ٢/ ٣٠٠.

(٩٠) يقول ثعلب «عن النبي صلى الله عليه وسلم وعن ابن عباس: «إذا اشتبه عليكم شيء من القرآن فاطلبوه من الشعر» راجع مجالس ثعلب /٣١٧ وقارن بالكشاف ٢/١٠٥ وانظر الفراء: معاني القرآن ١/٢٨٩ ـ ٢٩٠.

(٩١) ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث /٨٣ ـ ٨٤ـ وانظر نفس المرجع ٨٠ ـ ٨١، ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

(٩٢) جولدتسيهر: مذاهب التفسير /١٢٤، ١٣٣.

مفهوم «المجاز» نفسه، وتحديد دلالته تحديدا لم يكن موجودا عند غيرهم. ولعل الجاحظ ـ فيما نعرف ـ هو أول معتزلي يستعمل المجاز في التأويل ويستخدمه ـ كمصطلح ـ بالمعنى المقابل للحقيقة، وليس بالمعنى الواسع عند أبي عبيدة أو الفراء(٩٣). وثمة اشارات سريعة يذكرها الشريف الرضي عن دور معتزلة القرن الثالث، خاصة الجبائي ـ (أبو علي المتوفي في ٣٠٣هـ) ـ في تحديد مفهوم المجاز(٩٤).

ولكن ما أن يطالعنا القرن الرابع حتى يتكامل مفهوم المجاز، وتتحدد دلالاته وأبعاده، تحددا شاملا، نتيجة الجدل الطويل الذي دار بين المعتزلة وغيرهم من الطوائف، التي كانت نشطة طوال القرن الثالث للهجرة، مما هيأ السبيل لأن يفرد الرماني المعتزلي كتابا خاصا لمبحث الحقيقة والمجاز. وكان من نتيجة ذلك أن أصبح مبحث المجاز منحصراً في مباحث التشبيه، والتمثيل، والاستعارة والكناية(٩٥). فضلاً عمّا سُمي ـ بعد ـ باسم المجاز المرسل، على أساس أن كل هذه الأنواع البلاغية يحدث فيها تجوز في الدلالة، تبعاً لأغراض بلاغية محددة. واستبعد من المجاز ما ليس بأصل فيه، خاصة تلك الظواهر النحوية واللغوية التي أدخلها البلاغيون

---

(٩٣) راجع الجاحظ الحيوان ١/٢٠٩ ـ ٢١٠، ٢/١٥ ـ ١٧، ١١٠ ـ ١١١، ٤/٨٤ ـ ٨٥، ٥/٢٥ ـ ٢٦، ٤٢٦.

(٩٤) الشريف الرضي: تلخيص البيان في مجازات القرآن /١٦٧؛ وانظر أمالي المرتضي ١/٤٨٢.

(٩٥) هناك خلاف في وضع التشبيه داخل المجاز، أمّا الذين يضعونه داخل المجاز فيذهبون إلى أن المشابهة تقوم على المسامحة وشيء من التجوز، وإلاّ فإن طرفي التشبيه لا يمكن أن يتطابقا حقيقة في الواقع. أمّا الذين يخرجون التشبيه من المجاز فيرون أنه من قبيل الحقائق لأنه ليس ثمة تجوز في الدلالة لو قلت: زيد كالاسد. وهناك مَنْ يتوسّط فيرى أن التشبيه البليغ ـ فحسب ـ (وهو المحذوف الأداة والوجه) يدخل في المجاز، ويستبعد التشبيه الظاهرة لاداة. وهذا الخلاف لم يظهر ظهورا حادا إلاّ بعد القرن الخامس، ومع محاولات التقسيم المنطقية، والنظر إلى التشبيه والاستعارة في ضوء فكرتي التضمن واللزوم المنطقيتين.

المتأخرون، فيما أسموه بعلم المعاني، وهو العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي، من حيث مطابقته لمقتضى الحال.

كان المجاز عند المعتزلة ــ منذ النصف الأول من القرن الثالث ــ يعني ما يقابل الحقيقة ولا يعني نقيضها المطلق، وكان التسليم به يعني التسليم بوجود مستويين للدلالة أو المعنى في كل صورة مجازية: أمّا المستوى الأول فهو ظاهر التعبير المجازي نفسه ودلالته المباشرة التي تواجهنا بمجرد سماعه، وهو مستوى قد يبدو ظاهر البطلان، لو أخذ على ظاهره دون تأويل، أو تأمل، لطبيعة التناسب العقلي بين الدلالات، التي يتركب منها، أو يشير إليها، أو يتضمنها. أمّا المستوى الثاني فهو المستوى الأساسي والأولي ــ من حيث الوجود ــ وهو أصل التعبير المجازي ومرادفه الحرفي المباشر، وهو ــ بعد ــ بمثابة المعنى العقلي الصحيح، الذي يشير إليه المستوى الظاهري للصورة المجازية، على جهة التضمن واللزوم.

وعلى هذا الأساس، فنحن نواجه نوعين من الدلالة، أو المعنى، في كل صورة مجازية في القرآن الكريم. ما يمكن أن نسميه بالمعنى الأول، وهو بمثابة المضمون الحسي المباشر للصورة المجازية مثل « اليد المحسوسة » و « الاستواءالمعروف » و « النظر المعلوم » في قوله تعالى ﴿يد الله فوق أيديهم﴾ أو ﴿الرحمن على العرش استوى﴾ أو ﴿وجوه يومئذ ناضرة، إلى ربها ناظرة﴾. وما يمكن أن نسميه بالمعنى الثاني، وهو ما تشير إليه الصورة الحسية المباشرة للمجاز ــ على جهة التضمن أو اللزوم ــ والذي يمكن التوصل إليه، بعد تجريد الآيات القرآنية من ظاهرها الحسي، الذي يوهم التجسيم أو التشبيه. هذا المعنى الثاني يصل إليه مَنْ يريد التأويل عن طريق نوع من الاستدلال، أو القياس العقلي، الذي يقيس شيئا على آخر، أو يتوصل إلى شيء عن طريق غيره. وهذا يتم عن طريق الربط بين الآيات « المتشابهات » وبين الآيات « المحكمات »، وفهم الأولى في ضوء الثانية، مما يؤدّي إلى تعديل الدلالة الظاهرية للآيات المتشابهة، وتحويلها إلى دلالات ضمنية، لا تتعارض مع صرامة التوحيد الاعتزالي، وحرصه على التنزيه. ومن ثم تصبح « اليد » و « الاستواء » و « النظر » مجازات،

تتحول فيها المضامين الحسية المباشرة إلى دلالات عقلية مجردة، تشير إلى محض القوة، وإلى التمكن وإلى الأمل في الله.

إن كل صورة مجازية ـ في هذه الحالة ـ أشبه بمعبر أو طريق، يسلكه الطراقُ والمسافرون، سعيا وراء غاية محددة، وهدف معروف. وكما أننا نسلك الطريق لا لأنه غاية في ذاته وإنما لأنه مجرد موصل لما يليه، كذلك المجاز، ننتقل من معناه الأول إلى معناه الثاني، ومن صورته الحسية المباشرة إلى لوازمها العقلية المجردة. وليس هذا بتشبيه غريب، فكلمة المجاز ـ لغويا ـ تعني المسلك والطريق، وتشير المادة اللغوية ـ في عمومها ـ إلى التجوز، أي الانتقال.

ولكن ما جدوى المجاز في هذه الحالة، أولم يكن من الأفضل أن يعبر القرآن عن مراميه وأهدافه تعبيراً مباشرا، بدلاً من هذا التجوز الموهم في الدلالة؟ مثل هذا السؤال كان مطروحا منذ النصف الأول من القرن الثالث على الأقل. ويبدو أنه كان يحمل ـ في طياته ـ تشكيكا ضمنيا في العقيدة نفسها، على أساس أن المتكلم لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلا إذا ضاقت به الحقيقة. فهل يمكن أن يوصف كلام الله تعالى ـ وهو القادر على كل شيء ـ بمثل هذه الصفة؟. دفع هذا التساؤل الماكر البعض إلى رفض فكرة المجاز في القرآن من أصلها، تحرجا مما يمكن أن توقع فيه من لبس، قد يؤدّي إلى الشرك.

ورفض المجازَ الظاهريةُ في القرن الثالث، وكان على رأسهم داود بن علي الأصبهاني (ـ ٢٧٠ هـ) ـ رأس المذهب ـ وابنه أبو بكر، مؤلف كتاب الزهرة (ـ ٢٩٧ هـ). كما رفضه أيضاً ابن القاص في القرن الرابع (ـ ٣٣٥ هـ) وهو من الشافعية، وأبو مسلم الأصبهاني (ـ ٣٧٠ هـ) وابن خويز منداذ (توفي في حدود الأربعمائه) وهما من المالكية، وكانت حجتهم في ذلك «أن المجاز أخو الكذب والقرآن منزّه عنه، وأن المتكلم لا يعدل إليه إلاّ إذا ضاقت به الحقيقة فيستعير، وذلك محال على الله تعالى»[٩٦]. ولكن جمهور

---

(٩٦) السيوطي: الاتقان ٣٦/٢ وقارن بالمزهر للسيوطي ٣٦٤/١ ـ ٣٦٧ وانظر الزركشي: البرهان ٢٥٥/٢، وابن الاثير: المثل السائر ١٠٦/١ وقد ذهب =

أهل السنة والمعتزلة والأشاعرة كانوا يرون خلاف ذلك. إن المجاز ـ عندهم ـ ليس عجزاً في التعبير، بل على العكس من ذلك، إنه ثراء في العبارة، تنفرد به اللغة العربية ـ فيما يقول الجاحظ في فورة من فورات الحماس ـ عن غيرها من اللغات(٩٧)، بل إن العجم أنفسهم لم يتسعوا في المجاز اتساع العرب(٩٨). لقد أنزل القرآن بلسان عربي مبين، ففيه مثل ما في لغة العرب مس المجازات، غير أنه على أفضل وجه وأجمل نظم، وأعجز بيان.

وعلى هذا الأساس يصبح المجاز القرآني طريقة خاصة في إيقاع المعاني في النفس، تحدث تأثيراً وهزة لا تحدثها العبارة المجردة أو التعبير الحقيقي. أمّا شبهة الكذب، فهذه شبهة يسهل إزالتها لأنه ـ كما يقول ابن قتيبة ـ «لو كان المجاز كذبا... لكان أكثر كلامنا فاسداً، لأنا نقول: نبت البقل وطالت الشجرة وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص السعر، ونقول: كان هذا الفعل منك في وقت كذا وكذا، والفعل لم يكن وإنما كُوِّنَ»(٩٩). ويتوقف ابن قتيبة عند فكرة الكذب هذه مرة أخرى، ويعالجها من زاوية مخالفة، فيرى أن العرب تقول إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن «أظلمت الشمس له، وكسف القمر لفقده، وبكته الريح والسماء والأرض، يريدون المبالغة في وصف المصيبة به وأنها قد شملت وعمت. وليس ذلك بكذب، لأنهم جميعا متواطئون عليه، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه. وهكذا يفعلون، في كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته. ونيتهم في قولهم: أظلمت الشمس، أي كادت تظلم، وكسف

= بعض المعتزلة أو مَنْ تأثروا بهم مثل ابن جي إلى النقيض من ذلك تماماً وقالوا إن أفعال اللغة كلها مجازات. راجع الخصائص ٢/٤٤٧ ـ ٤٥٧، ولمزيد من التفاصيل حول اثبات المجار وانكاره في اللغة راجع المزهر للسيوطي، والصواعق المرسلة لابن القيم الجوزية. والكتاب الأخير من أهم وأوفى المصادر في الموضوع.

(٩٧) الجاحظ: البيان والتبيين ٤/٥٥ ـ ٥٦

(٩٨) ابن قتيبة. تأويل مشكل القرآن /١٥ وانظر ابن فارس. الصاحبي /١٣.

(٩٩) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /٩٩.

القمر، أي كاد يكسف. ومعنى «كاد» همّ أن يفعل ولم يفعل. وربما أظهروا «كاد»... وأكثر ما في القرآن من مثل هذا فإنه يأتي بكاد، فما لم يأت بكاد ففيه إضمارها، كقوله «وبلغت القلوب الحناجر» أي كادت من شدة الخوف تبلغ الحلق»[100]. المجاز ـ إذنْ ـ ليس كذبا، إنه يقوم على حقيقة بيد أننا تجوزنا في دلالات الكلمات كي نعبر عن هذه الحقيقة تعبيراً خاصاً يحدث تأثيرا أقوى وأشد مما لو استخدمنا الكلمات استخداماً حرفياً، تبعاً لأصلها الذي وضعت له.

وهذا الذي قاله ابن قتيبة في القرن الثالث يتشابه مع ما يقوله ابن رشيق في القرن الخامس من أن المجاز هو «ما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا... لاحتماله وجوه التأويل»[101]. وهذا تشابه يؤكد حرص المتكلمين على نفي شبه الكذب من المجاز نفيا تاما، وهي شبهة جعلت عبد القاهر ـ الأشعري ـ يقول: «ومَنْ قدح في المجاز وهمّ أن يصفه بغير الصدق فقد خبط خبطا عظيما ويهدف لما لا يخفى. ولو لم يجب البحث عن حقيقة المجاز والعناية به، حتى تحصل ضروبه وتضبط أقسامه، إلاّ للسلامة من مثل هذه القالة والخلاص مما نحا نحو هذه الشبهة، لكان من حق العاقل أن يتوفر عليه، ويصرف العناية إليه، فكيف وبطالب الدين حاجة ماسة إليه من جهات يطول عدها»[102]. إن الكذب ـ عند عبد القاهر ـ قرين إثبات الحكم لغير مستحقه، والمجاز ليس كذلك، لأنه يثبت لما لا يستحق تشبيها وردا له إلى ما يستحق، «وإثباته ـ أي المجاز ـ ما أثبت للفرع الذي ليس بمستحق يتضمن الإثبات للأصل الذي هو المستحق، فلا يتصور الجمع بين شيئين في وصف أو حكم من طريق التشبيه والتأويل حتى تبدأ بالأصل في إثبات ذلك الوصف والحكم له. ألا تراك لا تقدر على أن تشبه الرجل بالأسد في الشجاعة ما لم تجعل كونها من أخص أوصاف الأسد وأغلبها عليه نُصب عينك»[103].

---

(100) المرجع السابق /١٢٨ ـ ١٣٠

(101) ابن رشيق: العمدة ١/١٧٨.

(102) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٦١.

(103) عبد القاهر: المرجع السابق /٣٥٧ وانظر الرازي: نهاية الايجاز /٤٧.

وعلى هذا الأساس المنطقي الخالص فليس ثمة تشابه بين المجاز والكذب أو الدعوى الباطلة، وعلى هذا الأساس نفسه فليس يمكن وصف الاستعارة ــوهي أقوى أقسام المجازــ بالكذب[١٠٤]. قد يكون عبد القاهر ــهناــ قد حسم الموقف تماما من الوجهة الكلامية أكثر مما فعل ابن قتيبة، وهذا أمر طبيعي لأنه يفيد من خبرات أجيال من المتكلمين التي توسّطت عصريهما، ولكن من الواضح أن عبد القاهر كان يتابع موقفا قديما ويواجه نفس المشكلة التي كانت مطروحة في القرن الثالث، لكنها صارت أكثر حدة ــفيما يبدوــ في القرن الخامس[١٠٥].

ليس هناك تعارض ــفي الحقيقةــ بين جمهور أهل السنة والمعتزلة في مسألة التسليم بإمكانية وجود المجاز في القرآن. لقد أفاد أهل السنة من تحديد المعتزلة لمبحث المجاز، وطبقوه ــبدورهمــ على النص القرآني، ولكن تبعاً لأصول اعتقادية مخالفة. ويكمن التعارض الحقيقي بين أهل السنة والمعتزلة في مدى المضي في تطبيق فكرة المجاز نفسها على القرآن. هنا يذهب المعتزلة إلى أقصى درجة بينما يتوقف أهل السنة عند درجة بعينها، لا يمكن لهم أن يتجاوزوها، كما يفعل المعتزلة بحريتهم العقلية المعروفة. وابن قتيبة ــإذا رجعنا إليه مرة أخرىــ يصور هذا الخلاف بين الفريقين ــعلى النحو الذي وجد عليه في القرن الثالثــ خير تصوير. إنه مثل المعتزلة يسلّم بوجود المجاز في القرآن. ولكنه يحذر من الانطلاق في القول به «فمن جهته غلط كثير من الناس في التأويل وتشعبت بهم الطرق»[١٠٦]. وهو يرفض ــفي حسمــ الحرية الاعتزالية في التأويل، مؤثراً عليها نقيضها المريح عند أصحاب الحديث. والمعتزلة فلاسفة عقليون، يؤمنون بالشك كباعث أول على المعرفة[١٠٧]، ويخلعون على

---

(١٠٤) عبد القاهر: المرجع السابق /٢٥٢ ــ ٢٥٣.

(١٠٥) راجع لمزيد من التحقيق عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٦٣ ــ ٣٦٤، ودلائل الاعجاز /٢٠١.

(١٠٦) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /٢٧.

(١٠٧) الجاحظ: الحيوان ٣٥/٦ ــ ٣٦.

العقـل أسنى درجات القـداسـة[١٠٨]. ومبـدأ الحسن والقبـح العقليـين ــ عندهم ــ مبدأ أثير نابع من هذه القداسة التي تخلع على العقل. ومن الطبيعي أن يلحّ المعتزلة على القياس والنظر والاستنباط. أمّا أهل السنة وأصحـاب الحديث، الـذين يمثلهم ابن قتيبة، فهم مؤمنـون بـالنقـل، ويقدمونه على القياس والنظر. وكان ابن قتيبة ــ في حـداثته ــ متصـلاً بالبيئات الاعتزالية ولكنـه لم يسترح نفسيـا لاسرافهم في الاعتمـاد على العقل[١٠٩]. لقد وجد مستراحه النفسي والعقلي في النقل، وفي مذهب مَنْ يسميهم أصحاب الحديث ممَنْ كانوا يتمثلون بقول الشعبي « إياكم والقياس فإنكم إنْ أخذتم به حرمتم الحلال وأحللتم الحرام »[١١٠]. وفي مثل هذا القول يجد مَنْ يود الراحة الذهنية وعدم المعاناة في التأمل والتأويل بغيته ومأواه. وهذا هو ما انتهى إليه ابن قتيبة الذي يقول صراحة : « التقليد أريـح لك، والمقـام على إثـر رسول الله صـلى الله عليـه وسلم أولى بك »[١١١]. بل إنه يحرص على أن يؤكد الطابع النقلي ــ لا العقلي ــ لكل ما يؤمن به[١١٢].

من الطبيعي ــ إذنْ ــ ألاّ يتعامل ابن قتيبة مع المجاز أو يتوسع في تطبيقه على النص القرآني، أو الأحاديث النبوية، بنفس القدر الذي نجده عند المعتزلة. وهو مستعد لأن يسلِّم بظاهر الآيات التي يرفض المعتزلة الوقوف على ظاهرها، خاصة تلك الآيات التي قد تؤدّي ــ عموماً ــ إلى التشبيه والتجسيم في نظرهم؛ مثل تلك التي توهم أن الله تعالى يرى يوم القيامة[١١٣]، أو التي تتحدث عن الصفات الحسية للجنة[١١٤]، أو تلك

---

(١٠٨) نفس المرجع ١/٣٠٧.
(١٠٩) ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث /٧٨.
(١١٠) نفس المرجع /٧٠.
(١١١) نفس المرجع /٧٨.
(١١٢) نفس المرجع /٢٣٤.
(١١٣) نفس المرجع /١٩.
(١١٤) نفس المرجع /٢١٠.

الآيات التي قد تتعارض مع العقل والتجريب عند المعتزلة، كتلك التي تبثّ الحياة في الجوامد، وتجسد المعنوي، وتخلع الصفات البشرية على الحيوانات، أو تصف كائنات غير واقعية مثل الجن أو ما أشبه(١١٥).

وإذا كان النظّام يرفض التسليم بوجود الجن والغيلان على أساس عقلي وتجريبي(١١٦)، فإن ابن قتيبة يسلّم بوجودها على أساس نقلي خالص يدعمه ذكرها في القرآن وتواطؤ العرب على ذكرها، وإكثار الشعراء من الحديث عنها «فمَنْ آمن بمحمد صلى الله عليه وسلم وبأن ما جاء به الحق، أخذ بجميع هذا، وشرح صدره به. ومَنْ أنكره، لأنه لا يؤمن إلاّ بما أوجبه النظر والقياس على ما شاهد ورأى في الموات والحيوان، فماذا بقي على المسلمين؟ وأي شيء ترك للملحدين؟ »(١١٧). وإذا كان المعتزلة ينظرون إلى نطق السماء، وكلام جهنم وحديث الحيوان، وتسبيح الطير والجبال والسموات والأرض، على أنه من قبيل المجاز الذي لا يمكن أن يعد من قبيل الحقائق الخالصة، فإن ابن قتيبة يذهب إلى العكس من ذلك القول ويقول: «وما في نطق جهنم ونطق السماء والأرض من العجب؟ والله تبارك وتعالى ينطق الجلود والأيدي والأرجل، ويسخّر الجبال والطير بالتسبيح فقال: ﴿ نا سخرنا الجبال معه يسبّحن بالعشي والإشراق والطير محشورة كل له اواب﴾ وقال: ﴿يا جبال أوبي معه والطير﴾ أي سبِّحن معه، وقال ﴿ وإن من شيء إلاّ يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم إنه كان حليما غفوراً﴾ وقال في جهنم: ﴿تكاد تميز من الغيظ﴾ أي تتقطع غيظا عليهم... وقال: ﴿إذا رأتهم من بعيد سمعوا لها تغيظا وزفيرا﴾ ورُويَ في الحديث أنها تقول: قط قط، أي حسبي. وهذا سليمان عليه السلام يفهم منطق الطير وقول النمل... وهذا رسول الله تخبره الذراع المسمومة، ويخبره البعير أن أهله يجيعونه ويدئبونه في أشباه لهذا كثيرة»(١١٨). ومن البديهي أن يرفض المعتزلة مثل هذا التسليم بظاهر

(١١٥) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /٨٢ ـ ٩٤.
(١١٦) الجاحظ: الحيوان ٢٤٨/٦ ـ ٢٥١.
(١١٧) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /٩٢
(١١٨) المرجع السابق /٨٢ ـ ٨٤.

الآيات، وينظروا إليه نظرة ساخرة، طالما أنهم حريصون على استبعاد كل ما يتعارض مع العقل والتجريب، ونفي كل ما يُشتَم منه التشبيه والتجسيد.

على أن مسلك المعتزلة هذا حوّل نظرتهم إلى المجاز ــ دون أن يعوا ــ إلى نظرة جامدة عقيم. لأنك إذا استبعدت كل الجوانب الحسية من التعبير المجازي وأرجعته إلى علاقات عقلية محضة، تؤدّي معاني مجردة، فإنك تخنق القدرات الثرية للمجاز، وتقضي على كل ما يمكن أن يثيره في مخيلة المتلقي، وما يمكن أن يموج به من تعدد وتنوع وثراء في الدلالة. لقد حولت النظرة الاعتزالية المجاز القرآني إلى علاقة مجردة بين أصل مفترض وفرع ظاهري هو بمثابة الصورة الحسية المؤثرة، وجعلت النقلة بين الأصل والفرع ــ أو العكس ــ أشبه ما تكون بحركة منطقية، مثل تلك التي يقوم عليها القياس. صحيح أنهم كانوا ــ بصنيعهم هذا ــ يذودون عن العقيدة، وصحيح أيضاً أنهم صنعوا مالا سبيل إلى إنكاره دينيا، ولكن نظرتهم إلى المجاز وطريقتهم في التأويل كانت تقلب ثراء النص القرآني وتحوله إلى فقر مُدْقِع، وتستبعد كثيراً من الأبعاد الوجدانية للعبارة المجازية على المستوى الأدبي.

ولعلّ تفسيرات أهل السنة كانت أقرب ــ أحياناً ــ إلى وجدان المسلم العادي من تأويلات المعتزلة، إذْ أن اهتزاز وجدان أهل السنة وأصحاب الحديث إزاء ظاهر بعض الآيات واستسلامهم لمعطياتها الحسية المباشرة، كان يؤدّي إلى تلبية الحاجات الوجدانية والروحية للمسلم العادي، ويغذي توقه الطبيعي والانساني إلى التصورات الخيالية التي تشبع نهمه في التعرّف على ما سوف يلاقيه من الّله من ثواب أو عقاب أو محبة[119]. ولقد كان يمكن للمعتزلة أن يوازنوا بين الجوانب العقلية الخالصة وبين الجوانب الوجدانية والتصورات الخيالية التي يموج بها النص القرآني ويوحي بها،

(١١٩) راجع جولد تسيهر: مذاهب التفسير / ١٢٤ ــ ١٢٧. ومصطفى ناصف: الصورة الأدبية /٧٧ ــ ٨٠.

ولكن خوفهم ــ المبرر ــ من انحدار العقيدة إلى هوّة التصورات الشعبية الساذجة، وحرصهم على تخليص المجاز القرآني نفسه من كل ما يتعلق به من خيال القُصاص وتفسيراتهم الضحلة، جعلهم يلحون على الجانب العقلي الخالص، حتى لو انتهى الأمر بهم - كما حدث - الى التضحية بكل الثراء التخيلي، الذي يمكن أن يتيحه احترام الجانب الحسي من المجاز؛ ذلك الجانب الذي قد لا يتناقض ــ في جوهره ــ مع الجوانب العقلية الخالصة. وهكذا تحول المجاز إلى تجريد محض، وهو أمر مهَّد ــ دون ريب ــ الطريق إلى المفاهيم المتأخرة التي جعلته شكلا من أشكال القياس، وطريقة من طرائق الاثبات.

ولم يكن أهل السنة ــ في الواقع ــ في وضع أفضل من وضع المعتزلة. لقد حاولوا الرد على المعتزلة بنفس السلاح، أعني التأويل، ومن ثم تحول مبحث المجاز القرآني إلى ساحة، يتنازعها الفريقان، لخدمة أصولهم الاعتقادية، وكلما كان الخصم أذكى كان أقدر على استغلال التأويل المجازي لاثبات ما يدعم عقائده، وأقدر ــ بالتالي ــ على استغلال التقاليد اللغوية للعرب لتدعيم تأويله. وهكذا قضى أهل السنة والمعتزلة، معاً، على كثير من الجوانب الخصبة التي يمكن أن تكون أكثر ملاءمة للوجدان الديني، وللتذوق الأدبي في نفس الوقت. ولكي نوضح ذلك يمكننا التوقف قليلا عند إحدى المسائل الكلامية ــ ولتكنْ تلك التي تتعلق بإسناد الكلام، أو القول، إلى الله تعالى ــ لنرى طبيعة الجدل الذي يدور حولها بين المعتزلة وأصحاب الحديث الذين يمثلهم ابن قتيبة، ولنرى ــ أيضاً ــ كيف يذوي ثراء النص القرآني نفسه، عندما يصبح موضوعا لجدل عقلي، أبعد ما يكون عن تقدير قيمته الأدبية.

لقد ذهب المعتزلة إلى أن الآيات التي تسند الكلام إلى الخالق، وتصف حواراً يدور بينه وبين الأشياء والكائنات لا تؤدي معنى القول الحقيقي أو المادي وإنما هي مجازات لها حقائقها المجردة، ولها نظائرها في الشعر القديم ولغة العرب. فإذا توقفوا أمام الآية ﴿يوم نقول لجهنم هل امتلأت فتقول هل من مزيد﴾ قالوا: ليس ثمة قول لجهنم ولا قول منه

ـ سبحانه ـ لها، وإنما هو مجاز حقيقته وصف جهنم بالسعة، وشأنه شأن قول الشاعر القديم:

شكا إليّ جملي طول السرى

والجمل لا يشكو، أو قول المثقب العبدي ـ حكاية عن ناقته ـ:

تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبداً وديني

والناقة لم تقل شيئا من هذا، ولكن الشاعر لـمّا رآها في حال من الجهد والتعب حكم بأنها لو كانت ممّنْ تقول لقالت مثل هذا (١٢٠). وإذا جاءوا إلى قوله تعالى ﴿وكلّم اللّه موسى تكليما﴾ أو قوله ﴿إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كنْ فيكون﴾ تأوّلوه بمثل ما تأوّلوا به الآية السابقة.

وعندما يأتي ابن قتيبة ليناقش مثل هـذه التفسيرات، فـإنه ينـاوش المعتزلة بنفس سلاحهم، أي أنه يعتمد على التأويل من ناحية، ويستغل المعرفة بتقاليد اللغة العربية من ناحية أخرى. إنه يوافق على أن «القول» يقع فيه المجاز إذْ تقول العرب: قال الحائط، وقال البعير، وقالت الناقة. ولكنه يؤكد أن «الكلام» لا يقع فيه مجاز، ولا تقول العرب ـ في مثل هذه الحالة ـ «تكلم»، إذ لا يعقل الكلام إلاّ بالنطق بعينه «خلال موضع واحد، وهو أن تتبين في شيء من الموات عبرة وموعظة، فتقول خبر، وتكلم، وذكر، لأن ذلك معنى فيه، فكأنه كلمك»(١٢١). هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن أفعال المجاز ـ فيما يقول ـ لا تخرج منها المصادر، ولا تؤكد بالتكرار أو غيره، وإلاّ كانت أفعال حقيقة لا مجاز. وعلى هذا الأساس، فإن «القول» في الآية ﴿إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كنْ فيكون﴾ ليس من قبيل المجاز، لأن الآية أكدت القول بالتكرار، وأكدت المعنى بإنما(١٢٢). أمّا قوله تعالى ﴿وكلم الله موسى تكليما﴾ الذي يدخله المعتزلة في دائرة المجاز، فليس منها وإنما هو من قبيل الحقيقة، لأن

---

(١٢٠) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /٧٨ ـ ٨٠.

(١٢١) نفس المرجع /٨١.

(١٢٢) المرجع السابق /٨٢

الآية استخدمت الفعل «كلَّم» وهو لا يكون مجازاً إلاّ في حالة معروفة ليست منها الآية، فضلا عن أن فعل التكلم قد أكد باستخدام المصدر وهو «التكلم» فخرج الفعل بذلك عن نطاق المجاز، ودخل في دائرة الحقيقة، التي ينبغي أن تفهم بالنظر إلى الآية ﴿وما كان لبشر أن يكلمه الله إلاّ وحيا أو من وراء حجاب أو يرسل رسولا فيوحي بإذنه ما يشاء﴾ أي أن كلام الله لموسى كان وحيا، أو من وراء حجاب[١٢٣].

ومثل هذا التأويل لا بدّ أن يعترض المعتزلة على جانب كبير منه، وحتى لو وافقوا على أن «الكلام» في الآية يمكن أن يكون حقيقة فإن كيفيته وصفاته تظل محل خلاف هائل. أمّا مسألة التوكيد ونفيه للمجاز، فهذه مسألة يمكن لابن جنيّ ـ في القرن الرابع ـ أن يرفضها في ضوء تفكيره الاعتزالي. ويمكن له أن يهتدي إلى أساس لغوي للرفض، يقوم على أن تأكيد المجاز لا يحوله إلى حقيقة بل على العكس ـ من ذلك ـ يُقوي ويدعم صفاته المجازية، لأن المجاز يُراد به التوكيد والمبالغة والاتساع من ناحية[١٢٤]، ولأن كل أفعال اللغة من قبيل المجاز من ناحية أخرى، ومن ثم فلا بدّ أن يصبح قوله تعالى ﴿وكلم الله موسى تكليما﴾ مجازاً من هذا الوجه[١٢٥].

وليس يعنينا ـ هنا ـ أن نقول أي الفريقين كان على صواب، ولكن يعنينا أن نقول إن جدلا مثل هذا ـ أيّاً كانت فائدته العقائدية ـ لا بدّ أن يخلق الامكانيات الثرية للنص القرآني، ويحرم المتلقي من إدراك الغنى النفسي والروحي الذي يتيحه له التلقي المباشر للنص، بعيداً عن مثل هذه التأويلات.

* * *

---

(١٢٣) المرجع السابق /٨١ ـ ٨٣.
(١٢٤) انظر الخصائص ٤٤٢/٢ والتمام /١٣٠ ـ ١٣١.
(١٢٥) ابن جني: الخصائص ٤٥٦/٢.

إن الجدل الكلامي الذي دار حول المجاز القرآني، وخصائصه المنطقية الحادة التي تبلور من خلالها مفهوم المجاز نفسه، قد مهّد الطريق لعدة مبادىء، أو افتراضات ضارة، علقت بمفهوم المجاز طوال عصور التفكير البلاغي، وأحدثت تأثيرها الضار في تصور المجاز الشعري نفسه. ولعل أول هذه المبادىء وأهمها هو ذلك الافتراض القائل بأن كل صورة مجازية لها أصل حقيقي، هو بمثابة المعنى الثابت الذي تأتي الصورة المجازية لاحداث خصوصية فيه. لقد أكّد هذا الافتراض الطبيعة الشكلية للصور المجازية، وانفصالها الواضح عن معنى النص وعن التفاعلات الداخلية للسياق نفسه، وجعل المجاز ـ بكل ما يندرج تحته من أنماط فرعية ـ جانبا من جوانب الصياغة، أو النظم، لمادة خام، أو أفكار بعينها، تظل قائمة بذاتها، منفصلة ومستقلة عمّا يمكن أن تُصاغ فيه. ومن ثم يصبح المجاز متصلا بجانب اللفظ، وقرين الحلية، والزخرف، والوعاء، والكسوة، والآنية، التي تقدم المعاني تقديما مؤثرا، دون أن يكون بينها وبين ما تحويه، أو توصله، أدنى علاقة فاعلة.

وإذا كنا نقول، الآن، إن المجاز هو أسلوب خاص في الادراك، وتشكيل للمعنى نفسه، وإن المجاز هو الذي يخلق المعنى من عدم، بعد أن لم يكن موجوداً من قبل، فإن الجدل الكلامي، الذي نضج من خلاله مبحث المجاز، أدّى إلى تصور معاكس، لم يعط للمجاز أدنى فعالية في عملية تشكيل المعنى الأدبي ذاته. إن المجاز ـ في أفضل أحواله ـ طريقة خاصة في إثبات المعنى وإحداث خصوصية فيه، ولكن المعنى ـ أو المثبت ـ قائم وثابت، لا يتغير جوهره المستقل، قبل، أو بعد، أن يوضع في وعاء المجاز أو يكتسي به. وليس ثمة تغيير فيه إلاّ الرونق الجديد الذي أضفي على ذلك المعنى الثابت المستقل.

ويترتب على هذا الافتراض السابق افتراض آخر يؤدّي إلى الالحاح المستمر على وجود تناسب منطقي بين التعبير المجازي وأصله الحقيقي المزعوم. لقد ارتبط مفهوم المجاز بالتجوز في دلالة الكلمات، وانفصل عن الحقيقة على أساس أن الألفاظ فيه لا تُستعمل تبعاً لأصل وضعها في

اللغة[١٢٦]. إن اللفظ الموصوف بالحقيقة هو ما أريد به ما وضع من أجل أن يفيده، والمجاز هو اللفظ الذي أريد به مالم يوضع لإفادته[١٢٧]. وأنت لا تنقل المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي إلاّ إذا كانت هناك صلة منطقية مفهومة وواضحة بين المعنيين. هذه الصلة يمكن أن تقوم على المشابهة أساسا، كما في حالة الاستعارة التي تعتمد على التشبيه، ويمكن أن تقوم على مجرد التناسب أو النسبة التي لا تعتمد على المشابهة، كما في حالة الكناية أو ما سُمي ــ في عصر متأخر ــ بالمجاز المرسل. ولكن أيّاً كانت طبيعة هذه الصلة بين طرفي المجاز، أو معناه الأصلي وصورته الظاهرة، فلا بدّ أن تكون هذه الصلة ذات أساس منطقي مكين، يقبله العقل ويحترمه، ولا مفر من وجود ما سُمي بالقرينة، حتى تتأكد مجازية العبارة وتسقط شبهة الحقيقة[١٢٨].

لقد كانت النظرة العقلية عند المعتزلة نظرة منطقية صارمة، لا تقبل التداخل أو انعدام الفواصل والحدود، وهذه أشياء لا تنفصل عنها المجازات الأصيلة عادة. إن النظرة الاعتزالية تؤثر أن يظل كل طرف وقسم قائمًا في استقلال وتمايز وتباين، وإلاّ وقعنا في الابهام واللَّبْس بدلاً من الوضوح والتمايز. ولن تجد شيئا يكرهه المعتزلي مثل الغموض أو الابهام. وما نقوله اليوم عن الغموض الشعري وضرورة تقديره واحترامه، أو ما نراه من أن المجاز قد يقوم على التنافر، وقد تنعدم فيه الحدود والنسب، إلى الدرجة التي تجعله عسيراً على الفهم المنطقي المحايد، هو في تقدير النظرة الاعتزالية من قبيل الحمق أو الهذيان. ولا بدّ أن تُؤْثِر هذه النظرة الفصل الحاسم بين المجاز والحقيقة، والفصل الحاسم بين العناصر التي يتكون منها نسيج المجاز، وتحرص على تأكيد التناسب المنطقي الصارم بين العلاقات المجازية، استبعادا لكل لَبْس أو شبهة، خاصة أن المجال مجال عقيدة ودين.

---

(١٢٦) ابن جني: الخصائص ٢/٤٤٢.

(١٢٧) ابن سنان: سر الفصاحة / ٣٤

(١٢٨) ابن جني: الخصائص ٢/٤٤٢ والرازي: نهاية الايجاز /٤٧.

ولقد كانت طبيعة الجدل الحاد بين المتكلمين، وبينهم وبين أهل السنة أو سواهم من غير المسلمين، تقتضي الالحاح على العقل والمنطق، ومن ثم استبعدت الجوانب الوجدانية ـ أو كادت ـ من النقاش. ولقد تأثر مبحث المجاز بذلك كله، فلم يتوقف واحد من المتكلمين ليتأمل مدى صواب التصور المفترض لطبيعة العلاقة بين طرفي المجاز، أو يتساءل عما إذا كانت هذه العلاقة تقوم حقا على أساس منطقي، يعتمد على علاقة محددة مثل المشابهة، أو الجزئية والكلية، أو اللزوم والملزومية، أو غيرها من أشكال العلاقات، التي كانت ـ على درجات متفاوتة ـ تدور بأذهان المعتزلة أمثال الجاحظ والرماني، وابن سنان، والقاضي عبد الجبار، والزمخشري، والسكاكي أو الأشاعرة أمثال الباقلاني، وعبد القاهر. وهؤلاء هم الذين أوجدوا أسس البحث البلاغي وقواعده.

ولقد أجهد عبد القاهر ـ على وجه الخصوص ـ نفسه طويلا في دراسة المجاز، وتوضيح أقسامه وطرائقه، حرصاً على خدمة العقيدة، ونفياً لكل الشبهات التي يمكن أن تلحق بها. لكنه في بحثه للمجاز كان متكلما أكثر منه بليغا ،ومنطقيا حريصا على وضع الحدود والتقسيمات أكثر منه ناقدا، يحاول البحث عن العلل النفسية التي يرتدّ إليها المجاز. ولقد بهر عبد القاهر المتأخرين بما توصّل إليه من تقسيم وتفريع، فظلوا عاكفين على ما صنعه، يحاولون توضيحه وتفسيره، دون أن يحاول واحد منهم مناقشة الأصول النظرية التي ينطلق منها عبد القاهر.

شغل عبد القاهر بالبحث عن معايير منطقية تفصل بين المجاز والحقيقة وحاول أن يتأمل النسبة العقلية بين المعاني الأولى والمعاني الثانية في المجازات وحاول أن يوضح العلاقة التي تربط بين طرفي المجاز، واجتهد في أن يقسم المجاز نفسه تلك القسمة الزائفة بين ما يسميه مجازا عن طريق اللغة ومجازا عن طريق المعنى والمعقول(١٢٩). وقال إن المجاز اللغوي يتصل بالكلمات المفردة ويقوم على التجوّز في ذات الكلمة ومعناها، أمّا المجاز العقلي فإنه يتصل بالجمل، ويقوم على التجوز في حكم يُنسَب إلى الكلمة

(١٢٩) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٧٦.

لا إلى معناها ذاته[١٣٠]. ومن ثم أصبح هناك مجاز في الاثبات، يقوم على إسناد الفعل أو ما يقوم مقامه إلى غير فاعله، مثل إسناد الربح إلى التجارة في قوله تعالى ﴿فما ربحت تجارتهم﴾ ومجاز في المثبت، مثل أن تجعل ما ليس بحياة حياة على التشبيه، كما في قوله تعالى ﴿فأحيينا به الأرض بعد موتها﴾. ويمضي عبد القاهر في تقسيماته بروح المتكلم الحريص على توضيح كل شيء يتصل بالعقيدة، وبمنهج المنطقي الحريص على وضع الحدود والتقسيمات والتفريعات الجامعة المانعة، وهو بذلك كله يقدم لمَنْ بعده ــ مثل الرازي، والسكاكي، وابن مالك، وابن الزملكاني ــ مادة وفيرة، تمكنهم من محاولة حصر العلاقات التي يقوم عليها المجاز العقلي[١٣١]، والعلاقات التي يقوم عليها المجاز اللغوي[١٣٢]، وتحرير الفروق بين كل منها، ناهيك عن الحديث المسهب عن القرينة والجامع والإسناد، وغيرها من المباحث التي تضبط خطوات النقلة المفترضة بين طرفي المجاز، وتجعلها أشبه بحركة العقل المنطقي، عندما ينتقل من مقدمة إلى أخرى، كي يصل إلى نتيجة.

ولا ننسى أن حرص أهل السنة والمعتزلة وغيرهم من المتكلمين على تدعيم تأويلاتهم للمجاز القرآني، بالرجوع إلى لغة العرب والشعر القديم، قد ساعد على تدعيم فكرة قداسة اللغة نفسها، واحترام تقاليدها «المجازية» إلى أقصى درجة[١٣٣]. لقد رأينا أن تأويل المعتزلة كان يستند إلى أساس لغوي، ويقوم على الاستشهاد بلغة العرب. ولقد كان المعتزلة يدركون أن تأويلاتهم العقلية الخالصة للمجاز القرآني لا يمكن أن تقنع، أو

---

(١٣٠) المرجع السابق /١٩٣ ــ ١٩٤.

(١٣١) مثل اسناد الفعل ــ أو ما يقوم مقامه ــ إلى الزمان، أو إلى المكان أو إلى السبب، أو إلى المصدر، أو اسناد ما بني للفاعل إلى المفعول والعكس.

(١٣٢) مثل علاقة المشابهة، والتضاد، والسببية، والمسببية، والآلية، والكلية والجزئية، والملزومية، واللازمة، والاطلاق، والمقيدية، والعموم والخصوص، والمجاورة والبدلية ... الخ.

(١٣٣) أنظر مصطفى ناصف: الصورة الأدبية /٨١، ٩٥ ــ ٩٦، ١٠٨، ١١٧، ١١٨

تكتسب صفة الشرعية مالم تستند إلى أساس لغوي مكين، ومن هنا كان الشريف المرتضى ـ تلميذ أبي علي الجبائي ـ يقول: «إن حمل الكلام على الحقيقة التي تعضدها الرواية أولى من حمله على المجاز والتوسع مع فقد الرواية»(١٣٤). وكان أهل السنة يصنعون نفس الصنيع، كما رأينا عند ابن قتيبة. وكانت العودة إلى لغة العرب والشعر تقوم على مبدأ ثابت متصل بوصف القرآن لنفسه بأنه نزل بلسان عربي مبين. وهذا كله لا بدّ أن يؤثر في مفهوم البلاغيين ـ وأغلبهم من المتكلمين ـ ويجعل تصورهم للغة الأدبية بعامة، والشعرية بخاصة، تصوراً محافظاً، يقوم على تقديس أوضاع اللغة القديمة، التي جاء القرآن معبراً عن الإيمان بأفضل أساليبها. وإذا كانت مجازات القرآن تسير على سنن العرب، وتتحرك في إطار تقاليدهم اللغوية في المجاز، فمن المنطقي أن يطالب الشاعر بالحفاظ على هذه اللغة، والسير داخل إطاراتها الموروثة. وإذا كان القرآن قد اتبع ـ في صياغته للمجازات ـ أفضل أساليب لغة العرب ولم يعتمد الضعيف، فلا بدّ أن يطالب الشاعر بمثل هذا. ومن ثم يصبح فهم مجازات الشاعر المحدث في ضوء مجازات الشعر القديم وتقاليده أمراً واضحاً مفهوماً. ومن هذه الزاوية نجد أن الجاحظ عندما تحدث عن التشبيهات وتطرق إلى الحديث عن المجاز قال: «وليس هذا مما يطّرد لنا أن نقيسه، وإنما نقدم على ما أقدموا، ونحجم عمّا أحجموا، وننتهي إلى حيث انتهوا»(١٣٥). ومعنى هذا أنه إذا كان العرب «يسمون الرجل جملا ولا يسمونه بعيراً، ولا يسمون المرأة ناقة، ويسمون الرجل ثوراً ولا يسمون المرأة بقرة، ويسمون الرجل حماراً ولا يسمون المرأة أتانا، ويسمون المرأة نعجة ولا يسمونها شاة»(١٣٦)، فحتم على الشاعر المحدث أن يسير على نهج العرب وألّا يفعل سوى ما فعلوا، لأن هذا من قبيل الأشياء التي لا يُقاس عليها. وهذه نظرة لا تفترق ـ في جوهرها ـ عمّا قابلناه عند اللغويين في الفقرة السابقة، هذا على الرغم من أن الجاحظ قد هاجم اللغويين لتفضيلهم القدماء على المحدثين.

(١٣٤) أمالي المرتضى ١/١٧١.

(١٣٥) الجاحظ: الحيوان ١/٢١٢.

(١٣٦) نفس المرجع والصفحة.

وسنرى في الفصل القادم أثر مثل هذه النظرة في بحث الاستعارة وتحديد طبيعتها.

ومن الطبيعي ألّا يتوقف واحد من المتكلمين ليتأمل العوامل النفسية التي تدفع المتكلم إلى التعبير المجازي، أو يناقش المجاز من زاوية تركز على المُبْدع نفسه. إن التركيز، في مثل هذه الدراسات الكلامية، لا بدّ أن يكون على النص الأدبي ذاته، وعلى تأثيره في المتلقي. أمّا الحديث عن المُبْدع فإنه لا يمكن إلاّ أن يقع في دائرة المحظور، لأن المبدع في هذه الحالة هو الخالق عز وجل. وإذا كان منطلق المتكلمين هو المشاكل الاعتقادية التي يثيرها النص القرآني وطرائق تلقيه، فمن الطبيعي ــ أيضاً ــ ألّا نجد تركيزاً على علاقة المجاز بالشعر أو نعثر على أدنى ربط بين طبيعة المجاز نفسه وبين الخصائص النوعية للشعر. ورغم أن المعتزلة قد ركزوا على درس الخطابة، إلاّ أننا لن نجد عند واحد منه ــ في دائرة ما نعرف ــ أدنى إحساس بالفارق بين استخدام المجازات في الشعر واستخدامها في الخطابة. لقد شغلتهم المسائل الاعتقادية عن مثل هذا النوع من البحث، الذي لن نجده إلاّ عند الفلاسفة من شرّاح أرسطو.

* * *

٤ ــ بيئة الفلاسفة

أسهم الفكر اليوناني في تعميق الخبرة النقدية عند العرب، ذلك أن الفلسفة ــ بمعناها اليوناني الشامل ــ كانت تقدم لدارسها طرائق جديدة للتفكير والتأمل، وتمنحه قدراً من رحابة الأفق، يجعله أقدر من غيره، على الاقتراب من طبيعة الظاهرة الأدبية، وتفهم خصائصها النوعية. كما أن الفكر اليوناني كان يضيف خبرات جديدة إلى الوعي النقدي المتأصل في البيئة العربية، ويقدم لهذه البيئة حلولا ــ توصل إليها نقاد آخرون أكثر عمقاً ووعياً ــ لكثير من المشكلات الأدبية والنقدية المثارة، منذ أوائل القرن الثالث للهجرة، وربما قبل ذلك بقليل. من هذه الزاوية يأتي تقدير الدور اللافت الذي لعبه أرسطو في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، خاصة

في الجانب المتصل ببحثنا، لأن البحث عن الخصائص النوعية للشعر، ومحاولة تحديد ماهية خاصة للشعر تميزه عن غيره من المعارف والأنشطة الإنسانية، فضلاً عن الدراسة المسهبة للجوانب الأسلوبية الخاصة بالظاهرة الأدبية، وما يندرج تحتها من تأمل لأهم الأنواع البلاغية للصورة ـ كلها موضوعات كان لأرسطو دور مهم في تأصيلها وتحديدها، في التاريخ النقدي العام كله.

لقد رفض أرسطو أن يميز الشعر عن غيره على أساس الوزن فحسب، وقال « إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور، فقد تُصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن »[١٣٧]. ورأى أن محاورات سقراط « ومحاكيات » سوفرون واكسنارخوس النثرية أقرب ما تكون إلى الشعر، في حين أن ما نظمه أمبدوقليس ووضعه في قوالب الوزن يظل كلاماً في الفيزياء لا صلة له بالشعر. إن الشاعر ـ عند أرسطو ـ ينبغي أن يكون محاكيا « قبل أن يكون صانع الأوزان لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة »[١٣٨]. ولعلّ هذا هو ما جعل أرسطو ـ فيما يقول بوتشر ـ يحس بالحاجة الملحّة إلى توسيع كلمة « الشاعر » بحيث تشمل دلالاتها كل محاك بالكلمة، حتى ولو كان ما يكتبه نثراً لا نظماً، بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر، وتركز على الخصائص التخيلية وحدها وهو أمر لم ينقذه منه ـ فيما يرى بوتشر أيضا ـ إلاّ احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحّد بين الشعر والموسيقى، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار[١٣٩].

وليست المحاكاة الأرسطية ـ فيما يقول شرّاح أرسطو المحدثون ـ تكرارا ساذجا للحقائق وإنما هي إعادة تشكيل تخيلي للعالم[١٤٠]، بمعنى أنها ليست من قبيل النسخ أو النقل الحرفي لعناصر العالم الخارجي وإنما هي تعبير عن

---

(١٣٧) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٦٤

(١٣٨) المرجع السابق /٦٦.

(١٣٩) S.H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, p. 148.

(١٤٠) R.A. Scott- James, The Making of Literature, p. 53.

وقعه على مخيلة الشاعر. وإذا حاولنا تطبيق هذا الفهم للمحاكاة الأرسطية على الشعر الغنائي ــ وهي مسألة لم تكن في ذهن أرسطو بشكل مباشرــ قلنا: إن الشاعر يعيد تشكيل العالم في قصيدته من خلال صوره الشعرية، أي أن الصورة هنا هي محصلة الفعل التخيلي الذي يمارسه الشاعر ووسيلته في نفس الوقت. ويبدو أن شيئا من هذا الذي أقوله كان يراود أرسطو، ألم يقل عن الاستعارة إنها أعظم الأساليب في الشعر، وإنها آية الموهبة التي لا يمكن تعلمها من الآخرين، وإن الأحكام فيها قرين التعرُّف والوعي بالائتلاف بين الأشياء المختلفة[١٤١]. وفي الخطابة كان أرسطو يقول صراحة إننا «ينبغي أن نقلل من استخدام التشبيه والاستعارة في النثر لأنهما أخص بالشعر»[١٤٢]. أو إن التشبيهات والكلمات المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة أليق بالشعر منها بالخطابة، لأن ثمة شيئاً ملهما في الشعر[١٤٣].

قد تكون أمثال هذه الاشارات قليلة جداً، لكنها كافية ــ مع إسقاط الأفكار العربية الشائعة على ما كتبه أرسطوــ لكي يفهم منها مترجمو أرسطو وشرّاحه من العرب صلة التشبيه والاستعارة بالمحاكاة الشعرية، بل ليرتبوا على هذا الفهم نتائج لم تكن في ذهن أرسطو من قريب أو من بعيد. ورغم غموض الترجمة العربية للخطابة أو ترجمة متى للشعر، وما فيهما من لَبْس وركاكة في التعبير واستغلاق على الفهم، رغم ذلك كله فإن فكرة الخصائص النوعية للشعر تقدم أوضح بكثير جدا من الأفكار العملية المتصلة بالدراما اليونانية. ويبدو أن اقتراب متى ــ بالذات ــ من تفهم الخصائص النوعية للشعر عند أرسطو، كان يرجع إلى أنه يترجم أفكاراً عامة مجردة من ناحية، وإلى أنه ــ من ناحية أخرى ــ كان يترجم شيئاً يمكن أن يكون له صلة بما كان يسمع عنه من نقاد عصره وبلاغييه.

يقول متى في ترجمته لكتاب الشعر: «إنه لا شيء يشتركان فيه أوميروس وأنفادقلس ماخلا الوزن. ولذلك أمّا ذاك فينبغي أن نلقبه

---

(١٤١) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /١٢٨.

(١٤٢) Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 368.

(١٤٣) Ibid, p. 381.

شاعرا، وأمّا هذا فالمتكلم في الطبيعيات أكثر من الشاعر »(١٤٤). والنص -رغم ركاكته في التعبير وتشويهه الأعلام اليونانية- واضح الدلالة فيما يتصل بعدم أهمية الوزن في التمييز بين الشاعر وغيره، إذْ يظل هوميروس شاعرا، ويظل أمبذوقليس عالما طبيعيا رغم اشتراكهما في الوزن. وتتضح هذه الفكرة مرة ثانية في ترجمة متى عندما يقول: « وذلك أن لأيرودطس أن يكون بالوزن وليس لما يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو غير وزن بأقل »(١٤٥). ورغم غموض هذا النص عن سابقه فإنه يمكن أن يؤدّي المعنى الذي قصده أرسطو وهو أن هيرودتس (ايرودطس) قد ينظم أحداث التاريخ، ولكنه يظل مؤرخا لأن الوزن لا يقدم ولا يؤخر، في التمييز بين الشاعر والمؤرخ، فالوزن لا يجعل تاريخ هيرودتس للأحداث أكثر أو أقل مما هو. وتتكرر الفكرة -مرة ثالثة- في ترجمة متى، ولكن بشكل أكثر وضوحا، وأكثر بعدا عن أرسطو خاصة عندما يقول متى: « فظاهر من هذه أن الشاعر خاصة، يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعرا بالتشبيه والمحاكاة »(١٤٦). وهذا مالم يقله أرسطو، إذْ أن هذه الفقرة عند متى تقابل عند أرسطو قوله: « فظاهر مما سبق أن الشاعر -أو الصانع « بويتيس »- ينبغي أن يكون أولا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة »(١٤٧). أي أن أرسطو -كما هو واضح من الترجمة الحديثة- لم يقرن الوزن بالمحاكاة من حيث الأهمية كما فعل متى، بل جعل المحاكاة هي الأصل، أمّا الوزن فكان شيئا ثانويا ليس له قيمة من حيث جوهر المحاكاة. ويبدو أن هذا الخطأ الذي وقع فيه متى كان الأصل الذي بنى عليه الفارابي، وابن سينا من بعده، فكرة وضع الوزن في الاعتبار عند تعريفهما للشعر، وربما كان ذلك بحكم الأوضاع الشعرية العربية. لكن الشيء اللافت للانتباه -في النص السابق من ترجمة متى- أنه قرن كلمة « المحاكاة » بالتشبيه، وجعلها بمثابة

---

(١٤٤) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٣١ والنص هكذا في الأصل.
(١٤٥) نفس المرجع /٦٥
(١٤٦) نفس المرجع /٦٧.
(١٤٧) نفس المرجع /٦٦.

مترادفين يؤديان نفس المعنى الذي يؤديه المقابل اليوناني لكلمة المحاكاة وحدها عند أرسطو. وهذه ظاهرة مطّردة في كل ترجمة متى من أولها إلى آخرها. إن كلمة « المحاكاة » ـ عند متى ـ تقترن عادة بكلمة « التشبيه » وتترادف معها في كل الأحيان. وكلمة « المشبِّه » تلحق عادة بكلمة « المحاكي » وتتحد معها في الدلالة، والفعل « يشبهون » ليس بدوره إلاّ قرين الفعل « يحاكون » في الاستخدام، وهكذا. ولكن ما الذي جعل متى يقرن التشبيه بالمحاكاة على هذا النحو؟إن مصطلح التشبيه له دلالته الاصطلاحية الخاصة والمحددة في التفكير البلاغي العربي السابق على متى، فضلاً عن أن معناه أضيق من أن يستوعب الدلالات العامة والرحبة التي تؤدّيها وتشير إليها كلمة « المحاكاة » الأرسطية، فما الذي يجعل متى يقرنه بالمحاكاة ويجعله مرادفاً لها على هذا النحو؟

أغلب الظن أن متى ـ المتوفى سنة ٣٢٨ هـ ـ كان يحاول فهم المصطلح النقدي عند أرسطو من خلال ما يعرفه عن المصطلح العربي. والمصطلح النقدي عند العرب يتصل اتصالا وثيقا بالشعر الغنائي الذي لم يعرف العرب سواه من أنواع الشعر وأجناسه. ولمّا كان متى لا يعرف شيئا واضحا عن الفن المسرحي أو الملحمة ـ وجل كتاب أرسطو يدور حولهما ـ فقد انساق إلى افتراض مؤدّاه أن هذين الجنسين الأدبيين ليسا إلاّ شيئا قريباً من الشعر العربي الذي يعرفه. من هنا سهل عليه ـ فيما يبدو لي ـ أن يفهم « التراجيديا » على أنها « صناعة المديح ». وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ أن تكون « الكوميديا » هي الهجاء، لأن الهجاء هو المقابل الواضح للمديح في الشعر العربي، فضلاً عن أن عنصر الاستهزاء والسخرية الواضح في « الكوميديا » له مثيله ـ على نحو من الأنحاء ـ في شعر الهجاء الذي يعرفه متى. وطالما أن الفن المسرحي قد أصبح شيئاً قريبا من الشعر الغنائي، فمن الطبيعي أن يكون جوهر هذا الشعر ـ وهو المحاكاة ـ شيئا قريب الصلة بالتشبيه. ويؤكد هذا الافتراض الأهمية التي يحتلها التشبيه في التراث البلاغي العربي، ناهيك عن أن المعنى اللغوي الخالص لكلمة « المحاكاة » يقترن بالمماثلة التي تسوّغ اقتران الشيء بغيره وتوقع الائتلاف بين الأمرين. وهذه معان يمكن أن يؤديها « التشبيه »، بمعناه الاصطلاحي

الذي بدأ يتحدد منذ أوائل القرن الثالث.

وسواء أكان هذا الذي افترضه صحيحا، أم كان غير صحيح، فإن اقتران المحاكاة بالتشبيه عند متى كان بمثابة مقدمة ترتبت عليها نتائج مؤكدة أهمها أن الفارابي، وابن سينا من بعده، قد سارا في نفس الطريق، وربطا بين المحاكاة والتشبيه، ولكنها أسهبا فيها لم يشرحه متى بحكم أنه مترجم يلتزم نصاً بعينه. لكنهما ينطلقان من نفس نقطة البداية التي حددها متى بخلطه بين التشبيه والمحاكاة. ولعلّ الذي ساعدهما على المضي فيما فعله متى أن الترجمة القديمة للخطابة ـ وهي أقدم زمنيا من ترجمة متى لكتاب الشعر ـ قد أوضحت لهما مدى صلة التشبيه والاستعارة بالفن الشعري(١٤٨)، ومن ثم سهل عليهما ربط المحاكاة بالتشبيه والاستعارة والتمثيل، على نحو ما سنرى بعد قليل.

ومهما يكن من أمر، فإن أي ترجمة شبيهة بترجمة متى لكتاب الشعر أو بالترجمة القديمة للخطابة، ما كانت قادرة ـ وحدها ـ على إحداث أي تأثير في الوعي النقدي عند العرب، لانغلاق المعنى وصعوبة الفهم في كل منهما. وكان لا بدّ من فيلسوف، يعرف قدرا لا بأس به عن الشعر العربي، وأن يكون قادرا بعد ذلك على فهم أفكار أرسطو وحل طلاسم مترجميه من السريان ثم تقديم هذه الأفكار بلغة بسيطة مبينة. ويبدو أن الكندي (ـ ٢٥٢ هـ تقريباً) قد حاول أن يقوم بذلك، إذْ يقول ابن النديم إنه لخص كتاب الشعر(١٤٩). ولكن محاولة الكندي لم تصلنا وإنما وصلتنا أجزاء من محاولات فيلسوف آخر هو الفارابي (٣٣٩ هـ). ولقد تجمعت في الفارابي خصائص كثيرة ساعدته على أن يكون أفضل موصل ـ في عصره ـ لأفكار أرسطو عن طبيعة الفن الشعري. منها أن الرجل لم يقنع ـ فيما يبدو ـ بترجمة متى، بل حاول أن يستعين على فهم أرسطو بترجمات أخرى، لا نعرف عنها شيئا إلاّ ما أشار هو إليه في رسالته عن قوانين صناعة

---

(١٤٨) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة ١٩٥ ـ ١٩٦.

(١٤٩) ابن النديم: الفهرست / ٢٥٠.

الشعراء(١٥٠)، ومنها أن الفارابي كان ذا حساسية خاصة بالنسبة للفن عموما، إذْ تحدثنا الروايات التاريخية عن ذوقه المرهف، وحبه المفرط للرياض والخضرة، وتذوقه الممتاز للموسيقى، وقدرته الفائقة على أداء ألحانها المؤثرة(١٥١). والفارابي ـ بعد ذلك كله ـ صاحب عبارة مشرقة قادرة على الإفهام، خاصة إذا قورنت بعبارة متى.

يدخل مبحث الشعر عند الفارابي في إطار ثلاثة علوم، أو صناعات أكبر: أولها علم اللسان، وثانيها صناعة المنطق، وثالثها ما يسميه الفارابي بالصناعة المدنية. أمّا الجانب المرتبط بعلم اللسان فهو يقوم على ثلاثة مباحث فرعية: مبحث الأوزان الشعرية، ثم مبحث القوافي، وأخيراً مبحث الألفاظ الذي يُخصص لما «يصلح أن يستعمل في الأشعار من الألفاظ مما ليس يصلح أن يُستعمل في القول الذي ليس بشعر»(١٥٢). أمّا الجانب المرتبط بالمنطق فيقوم على البحث في طبيعة الأقيسة الشعرية وماهيتها، وهو يشكل القسم الثامن من أقسام المنطق عند الفارابي، وتدرس فيه «القوانين التي تسبر بها الأشعار وأصناف الأقاويل الشعرية المعمولة، والتي تعمل في فنٍ من الأمور ويحصي أيضاً جميع الأمور التي تلتئم بها صناعة الشعر، وكَم أصنافها وكم أصناف الأشعار والأقاويل الشعرية، وكيف صنعة كل صنف منها ومن أي الأشياء يعمل، وبأي الأشياء يلتئم، ويصير أجود وأفخم وأبهى وألذ وبأي أحوال ينبغي أن يكون حتى يصير أبلغ وأنفذ. وهذا... يسمى باليونانية «بويطيقا» وهو كتاب الشعر»(١٥٣). أمّا الجانب المرتبط بالصناعة المدنية فمدار البحث فيه على وظيفة الصناعة الشعرية «وغناء صنف صنف منها في الأمور

---

(١٥٠) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر /١٥٥.

(١٥١) دي بور: تاريخ الفلسفة في الاسلام /١٩٦ ـ ١٩٧.

(١٥٢) الفارابي: احصاء العلوم /٥٢.

(١٥٣) الفارابي: احصاء العلوم /٧٢ وانظر الموسيقى الكبير ١١١٨ جعل الشعر قسما من أقسام المنطق مسألة لم يستحدثها الفارابي بل هي موجودة قبله عند الكندي، راجع رسائل الكندي ٣٦٨/١.

الإنسانية »[١٥٤]. وفي ضوء هذا الربط بين الشعر والصناعة المدنية نستطيع أن نفهم ما يقوله الفارابي من أن التخييلات « إنما تستعمل في تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن »[١٥٥].

ومعنى هذا التقسيم أن دراسة الشعر ــعند الفارابيــ تقوم على ثلاثة موضوعات كبرى، مادته اللفظية أو ما نسميه الآن بمبحث الأداة، وهذه مرتبطة أساساً بعلوم اللغة. وماهية الشعر وهي مرتبطة بالمنطق. ووظيفة الشعر وهي مرتبطة بالصناعة المدنية. هـذا التقسيم بعيد عن أرسـطو، خاصة ما يتصل منه بربط الشعر بالمنطق، وافتراض أن كتاب الشعر يمثل المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطي. وقد أساء هذا الربط بين الشعر والمنطق إلى مفهوم الشعر بشكل عـام، ومفهوم الصـورة الفنية بشكـل خاص. ولكن رغم كل الأخطاء التي وقع فيها الفارابي فيما يتصل بتفهم نظرية أرسطو في الشعر، وهي أخطاء قد يكون الباعث عليها الشروح والترجمات التي اعتمد عليها، فإنه قد استطاع أن يعي أن المحاكاة هي العنصر الأساسي والجوهري في الشعر.

تنقسم المحاكاة ــعند الفارابيــ إلى قسمين. محاكاة بالقول، ومحاكاة بالفعل. أمّا الأولى ــوهي التي تهمناــ فهي الأقاويل الشعرية التي « تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول »[١٥٦]. وهذا تعريف للشعر لا يفترق ــفي مجملهــ عن مفهوم المحاكاة الشعرية عنـد أرسطو، إلاّ أن اللافت عند الفارابي أنه يقرن « المحاكاة » بمصطلح جديد هو « التخييل » ويجعله مرادفا لها، فيقول: « والمحاكاة بقول هي أن يؤلـف « الشاعـر » القول الذي يصنعه أو يخاطب به، من أمور تحاكي الشيء الذي فيـه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء. ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إمّا تخييله في نفسه،

---

(١٥٤) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير /١١١٨.

(١٥٥) الفارابي: كتاب تحصيل السعادة /٣٨ وهناك جذور لهذه الفكرة عند الكندي راجع رسائل الكندي (المقدمة) ٩٤/١.

(١٥٦) الفارابي: جوامع الشعر /١٧٣.

وإمّا تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في آخر »(١٥٧). ولقد أشرت في الفصل السابق إلى أن استخدام مصطلح « التخييل » على هذا النحو المرادف للمحاكاة أمر له دلالته الهامة، إذ أنه يشير إلى أن صناعة الشعر بدأت ترتبط ارتباطا واضحاً بفاعلية المخيلة عند الشاعر والمتلقي على السواء

لقد تعرضنا ـ في الفصل السابق ـ لمفهوم التخييل باعتباره جوهر العملية الشعرية عند الفارابي. وليس ثمة ضرورة لتكرار ما قيل، على أنه من المهم أن نلاحظ أن الفارابي مع إلحاحه على « التخييل »، لم يغفل الدور الذي يقوم به الوزن في الشعر. إن التخييل ـ عنده ـ عملية لا تنبع من الاثارة التخييلية التي تولّدها الكلمات الشعرية في ذهن المتلقي فحسب، بل هو عملية مرتبطة بالوزن والايقاع؛ بمعنى أن وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخييل عن طريق إيقاعاته التي تساعد ـ بدورها ـ

---

(١٥٧) الفارابي: جوامع الشعر /١٧٤ والنص مضطرب في النسخة التي حققها الدكتور سليم سالم، لذا استعنت في تصويبها بنسخة أخرى لم يعرفها المحقق ونشرها الدكتور محسن مهدي في مجلة شعر اللبنانية (خريف ١٩٥٩)، هذا، والملاحظ أن الفارابي عندما يمضي في شرح هذين النوعين من المحاكاة يأخذ بالأقاويل الشعرية « فإنها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وربما ألفت عمّا تحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه وعمّا تحاكي تلك الأشياء، فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة » (جوامع الشعر /١٧٥). وهذه فكرة أفلاطونية بحتة (راجع ترجمة فؤاد زكريا لجمهورية أفلاطون /٣٦٤) لا صلة لها بأرسطو من قريب أو بعيد. ولكن الفارابي ـ على أي حال ـ لا يجعل من هذه الفكرة أساساً للهجوم على الشعر والشعراء كما فعل أفلاطون، بل إنه يقول « وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الابعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحالة أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها » (جوامع الشعر /١٧٥)، ويبدو أن الذي أوقع الفارابي في هذا الخلط استعانته بما وصله من كتابات الشرّاح المتأخرين أمثال ثامسطيوس Thamistius المتوفي حوالي سنة ٣٩٠ م. وقد أشار الفارابي إلى هذه الاستعانة في رسالته عن قوانين صناعة الشعراء (راجع عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر ١٥٥).

في تأكيد الحالة الانفعالية التي تولدها دلالات الكلمات، أو صور الشعر في ذهن المتلقي. أي أن المحاكاة الشعرية تحقق غايتها عن طريق التخييل الشعري، وعن طريق الوزن في نفس الوقت. ومما يدعم هذا الفهم أن الفارابي لا يفصل الموسيقى عن الشعر، ويرى أن دراسة تنوع الأوزان الشعرية هي مهمة العروضي والموسيقي على السواء(١٥٨). وهذا أمر طبيعي إذْ يرجع الشعر والموسيقى ــ في النهاية ــ إلى أصل واحد ويتحولان ــ في التحليل الصوتي الأخير ــ إلى تعاقب حركات وسكنات. وكلاهما يتفق ــ ولو جزئياً على الأقل ــ في إحداثه لشيء واحد «إن الألحان وما بها تلتئم فهي بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية، إذ المقصود بها: إمّا المقصود بتلك الأقاويل، وإمّا جزء المقصود بتلك، وإمّا أن يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية»(١٥٩).

ولكن هذا كله لا يعني أن الفارابي يمنح الدور الذي يقوم به الوزن الشعري نفس القدر من الأهمية التي يمنحها للمحاكاة أو التخييل. إن الوزن ــ عنده ــ يظل مجرد عنصر مساعد، يعاون المحاكاة على تحقيق غايتها بشكل أفضل. بل إنه يرى أن القول المحاكي يمكن أن يتصف بالشاعرية، حتى لو خلا من إطار الوزن. يقول: «والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ولكن يُقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً. فقوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»(١٦٠). ويعني الفارابي بذلك، الفصل الحاسم بين محض النظم أو القدرة على رصف كلمات موزونة مقفاة وبين الشعر نفسه كنشاط تخيلي من الطراز الأول.

ولكن إذا كان الشعر نشاطاً تخيليا على هذا النحو، فما هو الدور الذي تلعبه الاستعارات والتشبيهات وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة الفنية في العملية الشعرية؟ هل هي شيء خارج عن جوهر الشعر، يمكن أن يوجد

(١٥٨) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس في الشعر /١٥١ ــ ١٥٢.
(١٥٩) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير /١١٧٠.
(١٦٠) الفارابي: جوامع الشعر /١٧٢ ــ ١٧٣.

فيه وفي النثر على السواء؟ أم هي شيء خاص بالشعر، نابع من طبيعته التخيلية، لا ينفصل عنها بحال من الأحوال؟ وإذا كان ذلك صحيحا، ألا يمكن استخدام الاستعارات والتشبيهات في الخطابة مثلا؟ وإذا كان ذلك ممكنا فهل يمكن أن يكون هناك فرق بين طريقة استخدامها في الشعر وطريقة استخدامها في الخطابة؟ مثل هذه الأسئلة كان من الممكن أن نعرف إجابة الفارابي عنها لو كنا نعرف قدراً أكبر من كتاباته عن الشعر والخطابة، ولكن ليس بين أيدينا للأسف إلاّ القليل منها.

قد يساعدنا في الحَدْس باجابة الفارابي عن بعض هذه الأسئلة معرفتنا أن الفارابي ــ في رسالته قوانين صناعة الشعراء ــ قرن المحاكاة بالتشبيه والتمثيل وقال: «إن الشعراء إمّا أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد على التشبيه والتمثيل... ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي... وإمّا أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر حق المعرفة... ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة... وإمّا أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما، يحفظون عنهما افاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء هم أكثرهم زللا وخطأ»(١٦١). وجلي أن الفارابي يقرن قدرة الشعراء على التشبيه والتمثيل بقدرتهم على المحاكاة، بل يكاد يجعل الأمرين أمراً واحداً. ويردف الفارابي ذلك بقوله إن أحوال الشعراء تتباين من حيث قدرتهم على الاجادة في المحاكاة أو التقصير فيها، ويرى أن الاجادة والتقصير في المحاكاة أمران يعتوران الشعراء إمّا من جهة الخاطر، أو الحالة النفسية، وإمّا من جهة موضوع المحاكاة ذاته. أمّا عن السبب الثاني فيوضحه الفارابي على النحو التالي «وأمّا الذي يكون من جهة الأمر نفسه فلأنه ربما كانت المشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر[بعيدة غير ظاهرة](١٦٢) وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله

---

(١٦١) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر /١٥٥ ــ ١٥٦.

(١٦٢) زيادة ليست في نشرة بدوي يقتضيها السياق.

ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها. وإن المتخلف في الصناعة ربما أتى بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله، ويكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء»(١٦٣). وهكذا نجد أنفسنا ـ مرة ثانية ـ في مواجهة مصطلح التشبيه، ونستشعر أن القدرة على تحقيقه والاجادة فيه تصبح قرينة القدرة على المحاكاة، بل يصبح الاثنان ـ المحاكاة والتشبيه ـ أمرا واحدا لا أمرين متمايزين. وما يقوله الفارابي ـ هنا ـ هام لأننا سنجد له أصداء قوية فيما بعد عند عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة، خاصة عندما يتحدث عن « الندرة » ويبرر الأسباب التي تجعل بعض التشبيهات يرد على الذهن وبعضها الآخر لا يرد إلّا متقطعا.

ويتحدث الفارابي ـ مرة ثالثة ـ عن أنواع الأقيسة، ويعد منها التمثيل ويقرنه بالشعر قائلا: « والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل »(١٦٤). ورغم أن الحديث عن التمثيل ـ في النص ـ يدور حول كونه « قياسا » إلّا أن المصطلح نفسه له لحمته الوثيقة بالمصطلحات البلاغية الشائعة في عصر الفارابي، ناهيك عن أن المترجم القديم للخطابة كان يستخدم كلمة « المثال » كمقابل عربي لكلمة « التشبيه » عند أرسطو(١٦٥).

ترى هل يمكن الخروج من هذه القرائن بنتيجة مؤدّاها أن الفارابي كان ينظر إلى الأنواع البلاغية للصورة باعتبارها وثيقة الصلة بجوهر الشعر ذاته؟ وهل يمكن القول إنه تعامل مع التشبيه باعتباره مظهراً لفاعلية الخيال الشعري ووسيلة يتحقق من خلالها فعل المحاكاة؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو الدور الذي تقوم به الاستعارة وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة؟ وهل تقوم الصورة ـ في الشعر ـ بنفس الدور الذي تقوم به في

---

(١٦٣) المرجع السابق /١٥٧.

(١٦٤) المرجع السابق /١٥١.

(١٦٥) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الخطابة /١٩٥ ـ ١٩٦.

النثر؟ تلك أسئلة يصعب أن نجد لها اجابات حاسمة عند الفارابي.

ولكن إذا كان الفارابي لا يقدم مثل هذه الاجابات، فإن هناك فيلسوفا آخر هو ابن سينا (ـ ٤٢٨ هـ) نعرف من كتبه أكثر مما نعرف من كتب سلفه، وقد نجد عنده مالم نجده عند الفارابي. لقد استوعب ابن سينا كل ما كتبه الفارابي وأفاد منه كل الافادة، فيما يتصل بالجوانب المتعددة للفلسفة بوجه عام وفيما يتصل بالجوانب المتعلقة بالشعر والخطابة بوجه خاص. ونقطة الانطلاق التي يمكن أن نبدأ منها تأمل فهم ابن سينا لطبيعة النشاط الشعري وصلته بالأنواع البلاغية للصورة هي « التخييل » وهو نفس المصطلح الذي استخدمه الفارابي، ليدلل به على الأبعاد النفسية للمحاكاة الشعرية.

التخييل ـ عند ابن سينا ـ مصطلح متعدد الدلالات، لأنه يقوم على أسس معرفية متمايزة، حاول ابن سينا الاهتداء بها، كي يفهم الأبعاد المتنوعة لفكرة المحاكاة الأرسطية(١٦٦). ومن هنا يأخذ المصطلح عند ابن سينا أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف. هذه الأبعاد المتعددة للمصطلح قد تتباين أحياناً أو تتنافرً لكنها ـ في أحيان أخرى ـ تتداخل وتتناغم، بحيث يصعب فصل أحدها عن الآخر. وفي ضوء البعد الأول للمصطلح أصبح الشعر نوعا من أنواع الأقيسة المنطقية، وهذا فهم للشعر ساعدت عليه النظرة القديمة إلى كتاب الشعر باعتباره أحد أقسام المنطق الأرسطية. وفي ضوء البعد الثاني للمصطلح، أصبح الشعر عملية اثارة تخييلية للمتلقي، على نحو يفضي به إلى فعل أو انفعال، وهذا فهم ساعد عليه ربط الفارابي بين طبيعة المحاكاة الأرسطية ووظائفها وبين سيكولوجية المَلَكات عند المعلم الأول. وفي ضوء البعد الثالث للمصطلح أصبح التخييل قرين وسائل التصوير البلاغي بمفهومها الذي ينسحب على الاستعارات والتشبيهات وغيرها. وهذا أمر

(١٦٦) راجع: لتوضيح ذلك ـ شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر ٢٠٨ ـ ٢١٣.

أدّى إليه فهم ابن سينا للدور الذي تلعبه التشبيهات والاستعارات في الشعر. وهي مسألة ألمح إليها أرسطو في الخطابة فضلاً عن وضوحها النسبي لدى المترجم القديم للخطابة، كما أن متى والفارابي ـ قبل ابن سينا ـ قد خلطا بين المحاكاة وبين التشبيه والتمثيل كما أسلفنا.

وابن سينا ـ مثل الفارابي ـ لا يعد الكلام العلمي الموزون من قبيل الشعر. لأنه يربط الشعر بالوزن والتخييل معاً، ويرى أن الشعر «لا يتم إلاّ بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيراً في النفوس»(١٦٧). ولا يفيض ابن سينا في حديث الوزن، لأنه يرى أن القول فيه أولى بصناعة الموسيقيين «وأمّا الذي من صناعة المنطق فالنظر في المقدمات المنطقية ولواحقها وكيف تكون حتى تصير مخيلة»(١٦٨). وهو في هذا كله لا يفترق عن الفارابي.

وإذا كان الفارابي يربط التخييل بعملية التأثير في المتلقي فإن ابن سينا يصنع نفس الصنيع، ويرى أن القول المخيل «هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا»(١٦٩). ويلحّ ابن سينا على أن غاية الشعر هي تحقيق إثارة تخييلية تفضي بالمتلقي إلى وقفة سلوكية خاصة، فإذا تحقق ذلك حقق الشعر غرضه وغايته واكتسب قيمته، بغض النظر عن أي اعتبار آخر. ولا معول ـ في هذه الحالة ـ على اعتقاد الشاعر، أو صدقه وكذبه، أو على قيمة موضوع المحاكاة في ذاته، إذْ لا قيمة لذلك كله بالنسبة للشعر باعتباره عملية تخييل.

وإذا كان الأمر كذلك فإن اهتمام الشاعر بكلماته يصبح على قدر ملحوظ من الأهمية، لأن الشعر ـ في النهاية ـ يخيل بالقول والوزن، والاهتمام بالكلمات يساعد الشعر على تحقيق غايته، إذْ أن التخييل الشعري

---

(١٦٧) ابن سينا: كتاب المجموع / ٢٠.

(١٦٨) نفس المرجع /٢١.

(١٦٩) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، فن الشعر /٦١.

« يختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه »(١٧٠). وبهذا الاهتمام بالألفاظ يظهر الجانب البلاغي الخالص للتخييل، ويصبح المصطلح قرين الاستعارة والتشبيه. ومن ثم يقسم ابن سينا « الأمثال والخرافات الشعرية » ـ وهي الأقاويل المخيلة ـ(١٧١) إلى أقسام ثلاثة، لأن كل مثل وخرافة « إمّا أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإمّا على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز، وإمّا على سبيل التركيب منهما. فإن المحاكاة كشيء طبيعي للانسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو »(١٧٢). ويؤكد ابن سينا هذا التقسيم مرة أخرى عندما يقول: «وأمّا المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب»(١٧٣).

وفي كتاب « المجموع » يقول ابن سينا: إن الأقاويل المخيلة هي الأقاويل المحاكية. أمّا الأقاويل المحاكية فهي التي تقوم على « محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر »(١٧٤). وهذا كلام قريب مما يقوله البلاغيون عن التشبيه(١٧٥).

وإذا انتقلنا من هذا الحديث العام عن المحاكاة إلى أقسامها لم نجد إلّا كلاما صريحا عن التشبيه والاستعارة. يقول ابن سينا: « والمحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب « الذوائع ». ومحاكاة التشبيه نوعان: نوع يحاكى به شيء بشيء، ويدل على المحاكاة أنها محاكاة، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه،

---

(١٧٠) ابن سينا: الخطابة /١٩٩.
(١٧١) راجع أرسطاطاليس فن الشعر /١٦٧.
(١٧٢) نفس المرجع /١٦٨.
(١٧٣) نفس المرجع /١٧١.
(١٧٤) ابن سينا، كتاب المجموع /١٦.
(١٧٥) يقول صاحب البرهان ـ أوائل القرن الرابع ـ « ومنه تشبيه في المعاني كتشبيههم الشجاع بالأسد، والجواد بالبحر، والحسن الوجه بالبدر » البرهان في وجوه البيان /١٣١.

كـ«مثل» وكـ«ك» و«كأنما» و«ما هو إلاّ». ونوع لا يدل به على المحاكاة، بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء. وأمّا الاستعارة: فهي قريبة من التشبيه، والفرقان بينهما بشيء، وهو أن الاستعارة لا تكون إلاّ في حال، أو ذات مضافة[١٧٦]، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة، وهي كقول القائل:

لسان الحال أفصح من لساني   وعين الطبع طامحة إليكا

وأمّا المحاكيات التي نسميها من باب اللواتع: فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة. ويكاد لا يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة كقولهم: غزال للحبيب، وبحر للممدوح، وغصن للقدّ، وما جرى مجراه. ومهما بسطت الذوائع، وعمدت بأدنى شرح، خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة، وذلك إذا قيل: «غصن على نقا عليه رمان، وما جرى مجراه»[١٧٧].

وإذا كان التخييل ــ في دلالته البلاغية الخالصة ــ يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة، فمن الطبيعي أن يعد ابن سينا هذه الأنواع بمثابة عناصر تقوم بها الصناعة الشعرية، وتختص بها دون غيرها من الصناعات. صحيح أنه يسلم بامكانية استخدام هذه العناصر في النثر عموما، لكنه يظل مقتنعا بأن استخدامها الشعري هو الأصل الذي نبعت منه، والذي ينبغي أن تظل وثيقة الصلة به، لأن هذه الأنواع البلاغية، نابعة أساسا من

(١٧٦) يقسم عبد القاهر (أسرار البلاغة /٤٢ ــ ٥٠) الاستعارة المفيدة إلى قسمين. استعارة في الاسم، واستعارة في الفعل، أمّا استعارة الفعل فانها تقوم على أساس أن الفعل إذا استعير لما ليس له في الأصل، فانه يثبت باستعارته لذلك الشيء وصفاً هو شبيه بالمعنى الذي اشتق الفعل منه. ومن ثم تصبح استعارة الفعل منصرفة إلى المصدر لا إلى الزمن المعين للفعل. وهذا كله ليس إلاّ استغلالا ذكيا لفكرة ابن سينا التي يقررها هنا وهي أن الاستعارة لا تكون «إلاّ في حال أو ذات مضافة». والمعنى الضمني لهذه الملاحظة أن ابن سينا ــ في نفس الوقت الذي يفيد من الكتابات البلاغية السابقة عليه لتفهم أرسطو ــ كان بدوره يؤثر في الكتابات البلاغية التالية له.

(١٧٧) ابن سينا: كتاب المجموع /١٨ ــ ٢٠.

الطبيعة التخيلية، للشعر، فضلاً عن أنها هي التي توصل الفعل التخيلي ذاته إلى متلقي القصيدة، وتحدث فيه الاثارة المطلوبة.

وعلى هذا الأساس يرى ابن سينا أن استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة « ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر »(١٧٨). وإذا خصصنا هذا الحكم العام وطبقناه على الخطابة ظل جوهره قائماً، وظل استخدام الاستعارة ـ مثلاً ـ في الخطابة أمرا ثانويا « وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل »(١٧٩). ويرجع سبب ذلك إلى أن « الأصل في الخطابة أن تكون الألفاظ التي منها تتركب الخطابة ألفاظا أصلية مناسبة، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأبازير، وكذلك اللغات الغريبة وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها، وإنما الشعراء ومَنْ يجري مجراهم هم الذين يختلفون في تركيبها... فإن هذه مما ينفر عنها في الخطابة لأنها أحرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق »(١٨٠). وإذنْ، على الخطيب ـ إذا استخدم الاستعارات ـ أن يقتصر منها على الواضح المعروف، خاصة أن أمثال هذه الاستعارات، لفرط الشهرة، كأنها غير استعارات، مثل قول القائل فوا برداً على كبدي « وأمّا الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري »(١٨١). وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه لأن « التشبيه يجري مجرى الاستعارة. والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعة الاستعارة، وذلك إذا وقع معتدلا فأمّا أصله فهو للشعر »(١٨٢).

ويرجع رفض ابن سينا لاستخدام الاستعارات والتشبيهات الغريبة في

---

(١٧٨) ابن سينا: الخطابة ٢٠٣.
(١٧٩) نفس المرجع والصفحة.
(١٨٠) ابن سينا: الخطابة /٢٠٤.
(١٨١) نفس المرجع /٢٠٧.
(١٨٢) نفس المرجع /٢١٢.

الخطابة، وإلحاحه على ضرورة اقتصار الخطيب على الواضح منها والمعروف، إلى تصوره للفارق بين الشعر والخطابة. الخطابة ــ عنده ــ يراد بها التصديق وتعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور، ومن ثم فعلى الخطيب أن يراعي هذه الخاصية فيها، ويعتمد على المعروف الشائع الذي يمكن أن يقبله الجمهور ويفهمه بمجرد استماعه إليه. أمّا الشعر فإنه يهدف إلى التخييل ولا يرتبط بالقريب والمشهور مثل الخطابة «بل المستحسن فيه المخترع المبتدع»(١٨٣). ولهذا كان الشعراء هم أول مَنْ اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل «الذي كان بناؤهم فيه لا على صحة وأصل بل على تخييل فقط»(١٨٤). ولما كان تخييلهم يعتمد على رشاقة التغيير في الكلام(١٨٥)، أصبح من المعتاد في الشعر أن يتجنب الشعراء استعمال الألفاظ الموضوعة المباشرة «ويحرصون على الاستعارات حرصا شديدا، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المغيرّ. مثلا: إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له: مستراح، ويقال له مسكن ومبيت، وكان تسميته المسكن أولى، لأنه مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح، لأنه يدل على تغيير ما، ويخيل راحة ما»(١٨٦).

هنا نجد أن كثيرا من الأسئلة، التي لم نجد إجابة عنها عند الفارابي قد أجاب عنها ابن سينا. لقد قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة والمجاز بعملية التخييل، وعدها بمثابة وسائل يتحقق من خلالها، وبها، فعل التخييل ذاته. ومن هنا ذهب ابن سينا إلى ما ذهب إليه من أن هذه الأنواع البلاغية أخص بالشعر وأمس به رحما، وقرر ما قرره من تحديد الفوارق بين استخدامها في الشعر واستخدامها في النثر أو الخطابة. ولعل ابن سينا كان يرى أن الاستعارة أقرب إلى تحقيق التخييل في الشعر، لأنها «تجعل الشيء

(١٨٣) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر /١٦٣.
(١٨٤) ابن سينا: الخطابة /٢٠٠ ــ ٢٠١.
(١٨٥) نفس المرجع /٢٠٢.
(١٨٦) نفس المرجع /٢١٧.

غيره والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره »[١٨٧]. ولا شك أن الاستعارة ـ بهذا الفهم ـ تصبح أقدر على تحقيق الايهام ، ومن ثم تخييل المعنى المراد الى المتلقي على نحو لا يستطيعه التشبيه .

* * *

وإذا تركنا ابن سينا إلى ابن رشد لم نجد فارقا كبيراً بين الرجلين اللّهم إلاّ أن ابن رشد كان أكثر استشهادا وتمثلا بالشعر العربي. إنه يحاول تطّبيق الأفكار التي قدمها ابن سينا، ويشرحها من خلال أمثلة متعددة ومتنوعة من الشعر العربي. ومن هنا يأخذ ابن رشد فكرة ابن سينا التي تجعل الأنواع البلاغية للصورة أقساما للمحاكاة، ووسيلة وأداة من أهم وسائلها وأدواتها ويحاول شرحها من خلال ما يعرفه من نصوص الشعر العربي. وينتهي ابن رشد ـ بذلك ـ إلى افتراض مؤدّاه أننا إذا غيرنا من طريقة تقديم الأقاويل الحقيقية، ذات المعنى الحرفي المباشر، وعبرنا عنها من خلال الأنواع البلاغية للصورة، أدخلنا هذه الأقاويل في حيز الشعر، وجعلناها شعرا بالحقيقة. يقول: « إذا غير القول الحقيقي سُمي شعرا أو قولا شعريا ، ووجد له فعل الشعر مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسَّح بالأركان مَنْ هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

إنما صار شعرا من قبل أنه استعمل قوله: « أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح »، بدل قوله « تحدثنا ومشينا » وكذلك قوله:

بعيدة مهوى القرط

إنما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله « طويلة العنق »... وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلاّ الوزن فقط. والتغييرات تكون

(١٨٧) نفس المرجع /٢١٢.

بالموازنة، والموافقة، والابدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة. . . وبالجملة بجميع الأنواع التي تُسمى عندنا مجازا »(١٨٨).

ولا شك أن ابن رشد لم يستق الأمثلة الشعرية، التي يذكرها في شرحه من دواوين الشعراء مباشرة، بل من الكتابات البلاغية. والدليل على ذلك المثالان اللذان ذكرهما في النص السابق، وهما مثالان كثيرا التكرار في الكتب البلاغية السابقة على ابن رشد. والمثال الأول ـ بوجه خاص ـ كان موضع نزاع لافت في قضية اللفظ والمعنى، إذْ عدّه ابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامة من قبيل الشعر العذب الألفاظ الذي لا يخرج مَنْ يتأمله بكبير معنى، بيما ذهب ابن جني، وعبد القاهر ـ متأثراً بابن جني ـ إلى الدفاع عنه إزاء هذا الحكم الجائر(١٨٩). ومعنى ذلك أن العلاقة بين الفلاسفة والبلاغيين لم تكن علاقة من جانب واحد فحسب، بل كانت علاقة تأثير وتأثر بالنسبة للطرفين على السواء.

المهم أن التخييل ـ عند ابن رشد ـ يصبح في جانب من جوانبه قرين الأنواع البلاغية للصورة، ويصبح ما يسميه « الشعرية » ـ كصفة مميزة لماهية الفن الشعري ـ قرين التعبير عن المعنى من خلال أنماط التشبيه والاستعارة والمجاز. وإذا كان الأمر كذلك، فلا بدّ أن ينتهي ابن رشد إلى نفس النتيجة التي انتهى إليها ابن سينا قبله، فتصبح التغييرات المركبة والمجازات الغريبة أخص ما تكون بالشعر(١٩٠)، وكذلك الأمر في التمثيل والتشبيه « وهو خاص جدا بالشعر »(١٩١). وابن رشد ـ في ذلك كله ـ لا يفترق كثيرا عن ابن سينا إلاّ فيما يقدمه من أمثلة كثيرة من الشعر العربي.

إن أهم إنجاز إيجابي لبيئة الفلاسفة يتمثل في أنهم ربطوا الأنواع

---

(١٨٨) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر /٢٤٢ ـ ٢٤٣.

(١٨٩) راجع ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٦٥/١ وابن طباطبا: عيار الشعر /٨٤، وقدامة: نقد الشعر /١٢ وابن جني: الخصائص /٢١٧ ـ ٢٢٠ وعبد القاهر: أسرار البلاغة /٢١ ـ ٢٤.

(١٩٠) ابن رشد: تلخيص الخطابة /٥٣٥، ٥٥٩.

(١٩١) نفس المرجع /٥٣٢.

البلاغية للصورة الفنية بتصور عام للفن الشعري، باعتباره محاكاة أو تخييلا. صحيح أنهم كانوا يتحركون داخل حدود أرسطية عامة. ولكن إسهامهم في هذا الجانب وربطهم القوي بين المحاكاة أو التخييل وبين الأنواع البلاغية للصورة، أمر ينبغي أن يُحَمل على اجتهاداتهم الخاصة، أكثر مما يُحمل على أرسطو. إن أرسطو لم يقدم ــ في هذا الصدد ــ إلاّ تلميحات وإشارات ضئيلة. ولكن الفارابي، وابن سينا، وابن رشد قد ضخّموا هذه الإشارات، وأضافوا إليها الكثير من معارفهم الخاصة، وأسقطوا على التلميحات الأرسطية القليلة كثيراً من التساؤلات والمشكلات النقدية التي طرحها الشعر العربي وفرضتها طبيعته المتميزة. وكان لا بدّ أن ينتهي الأمر، بهؤلاء الفلاسفة، إلى الحد الذي يصبح معه التشبيه قرين المحاكاة، ومرادفا لها، وتصبح الاستعارة والتشبيه، وما يتركب منهما أو يتصل بهما، أقساما للمحاكاة ووسائل للتخييل. وهذا كله لم يخطر لأرسطو على بال، لسبب بسيط مؤدّاه أن أرسطو كان يفكر في أجناس من الشعر الملحمي والمسرحي، تتمايز في جوهرها عن الجنس الشعري الذي كان يفكر فيه الفارابي وابن سينا. ولقد حوَّم ابن سينا حول هذا التمايز، واستشعر وجوده عندما قال « والشعر اليوناني إنما كان يُقصد فيه، في أكثر الأمر، محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأمّا الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب »(١٩٢). إلاّ أن ابن سينا سرعان ما نسي هذا الفارق، وظلّ يفكر فيما لا يعرفه من الشعر اليوناني، من خلال ما يعرفه عن الشعر العربي.

ولكن إذا كان هؤلاء الفلاسفة قد قدموا شيئا إيجابيا إلى مبحث الصورة الفنية في النقد العربي، عندما ربطوا بين أنماطها البلاغية وبين الخصائص النوعية للشعر ربطا قويا، فإنهم قد أسهموا ــ مع ذلك ــ في الانحراف بمفهوم الصورة الفنية، وتشويه طبيعتها الخلاقة. لقد نظر الفلاسفة إلى الشعر باعتباره قسمًا من أقسام المنطق، واعتبروا القول

---

(١٩٢) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر /١٦٩ ــ ١٧٠ وانظر افادة حازم القرطاجني مما يقوله ابن سينا في منهاج البلغاء /٦٨ ــ ٦٩.

الشعري قياساً من الأقيسة يتألف من « المخيلات »، وعدّوا « المخيلات » قضايا تقال فتؤثر في النفس تأثيراً عجيباً من قبض أو بسط. وفي ضوء هذا الفهم عدّ الكندي (ـ٢٥٢ هـ) مبحث الشعر بمثابة المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطي [١٩٣]. وفي ضوء هذا الفهم ـ أيضاً ـ أخذ الفارابي في تقسيم الأقيسة المنطقية إلى أقيسة « صادقة بالكل لا محالة » وأخرى « كاذبة بالكل لا محالة » وبينهما وسائط تتراوح بين هذه أو تلك، وكان الشعر ـ عنده ـ من تلك الأقيسة « الكاذبة بالكل »[١٩٤]. ثم عاد الفارابي ليؤكد هذه القسمة ـ مرة أخرى ـ عند حديثه عن كتب أرسطو المنطقية وقال: « وأمّا التي يحتاج إلى قراءتها بعد علم البرهان فهي الكتب التي يفرق بها بين البرهان الصحيح والبرهان الكاذب وبعضه كذب خالص، وبعضه مشوب، والبرهان الكاذب كذباً خالصاً يتعلم من كتابه في صناعة الشعر »[١٩٥]. صحيح أن ابن سينا يرفض مثل هذه النظرة إلى الشعر، ولكنه يرفضها في إطار التسليم بأن الشعر قياس من الأقيسة، وفي حدود الاعتراف بأن المخيلات الشعرية هي نوع من أنواع القضايا. من هنا تأتي موازنته بين « التخييل » و « التصديق » وإقراره أن التخييل قد يجتمع مع التصديق في الشعر، فلا تناقض بينهما في الحقيقة وإنْ كان ثمة مغايرة. وعلى هذا الأساس يدفع افتراض الفارابي أن الكذب شرط للأقاويل الشعرية ويقول: « ولا تلتفت إلى ما يُقال من أن البرهانية واجبة، والجدلية ممكنة أكثرية، والخطابية ممكنة مساوية لا ميل فيها ولا ندرة والشعرية كاذبة ممتنعة، فليس الاعتبار بذلك، ولا أشار إليه صاحب المنطق»[١٩٦]. وهذا قول قد يرد للشعر بعض قيمته التي سلبها الفارابي. ولكننا مازلنا نتعامل مع الشعر في حدود المنطق، ونفترض أن مادته أقيسة تتألف من قضايا ومقدمات. ولعلّ إلحاح الفارابي على كذب المقدمات الشعرية هو الذي مهّد الطريق أمام الفكرة التي شاعت في القرن الرابع،

---

(١٩٣) رسائل الكندي ١/٣٦٨.

(١٩٤) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر /١٥١.

(١٩٥) الفارابي: المجموع /٦١.

(١٩٦) ابن تسينا: الاشارات والتنبيهات ١/٥١١ ـ ٥١٣.

والتي قرنت الدفاع عن الكذب في الشعر بفلاسفة اليونان بوجه عام، أو أرسطو بوجه خاص(١٩٧).

إن مادة الشعر تتألف من المخيلات، والمخيلات قضايا، والتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي والخطابي، وهو ـ بعد ـ ينقسم باعتباره مرادفاً للمحاكاة إلى تشبيه واستعارة ومجاز، فما الذي يمنع من أن تنسحب النظرة المنطقية إلى الشعر على الاستعارة والتشبيه والمجاز، بحيث تصبح هذه الأنواع أنواعا للاستدلال؟ من هذه الزاوية وضع ابن سينا شروطاً وقواعد للاستعارة لا تنطبق إلاّ على استدلالات منطقية، ولم يتردد في أن يقول: «وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل، بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على مَنْ ينخدع وينغش، ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل، كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها لتطيب به أو تعمل عملها، فيروج أنها طيبة في أنفسها»(١٩٨). وقبل ابن سينا قرن الفارابي التشبيه والتمثيل بالمحاكاة، ثم عدّ التمثيل قياسا بالقوة شأنه شأن الاستقراء سواء بسواء(١٩٩). وتحدث ابن رشد ـ بعد الفارابي وابن سينا ـ عن التشبيه، على أنه قرين أحد أنواع الاستدلال، وقال إنه ـ أي التشبيه ـ إيقاع للشك، لأن حروفه تقضي إيقاع الشك في أن هذا الشيء قد صار ـ في محاكاة المحسوس بالمحسوس ـ ذاك الشيء وأصبح هو إيّاه(٢٠٠).

وينبغي أن تذكرنا مثل هذه النظرة المنطقية بالمتكلمين، الذين انتهوا إلى افتراض أن المجاز طريقة من طرائق إثبات المعنى وإقامة دليل عليه. صحيح أن الفلاسفة كانوا يعملون في إطار من سوء الفهم لأرسطو في هذه الناحية بالذات، وهو سوء فهم قد تكون له ظروفه التاريخية المرتبطة بشرّاح أرسطيين أقدم من العرب. وصحيح أن المتكلمين كانوا يبحثون في مشاكل

---

(١٩٧) راجع قدامة: نقد الشعر /٢٦ وانظر البرهان في وجوه البيان /١٨٥.
(١٩٨) ابن سينا: الخطابة /٢٠٣.
(١٩٩) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس: فن الشعر /١٥١.
(٢٠٠) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس فن الشعر /٢٢٢ ـ ٢٢٣، ٢٢٧.

أسلوبية خاصة بالنص القرآني، وهو أمر لم يدر ببال الشرّاح الأرسطيين أثناء درسهم الظاهرة الأدبية، ولكن ثمة ما يجمع بين الفريقين، ويربط بينهما برباط وثيق، وهو انزلاق كلا الفريقين إلى تطبيق أصول المنطق الأرسطي على الظاهرة الأدبية، ومحاولة تفهمها من خلال معايير منطقية، تتجافى مع ما تقوم عليه الظاهرة الأدبية نفسها من فاعلية وجدانية ونشاط تخيلي خلاق، يفرض لنفسه معاييره المتمايزة وقوانينه الخاصة به.

وإذا كانت النظرة المنطقية إلى الشعر ـ عند الفلاسفة ـ قد انسحبت على التشبيه، فلا بدّ أن نسمع عن ضرورة المناسبة والمشاكلة بين طرفي الاستعارة[٢٠١]، وأن نقابل الالحاح على وضوح العلاقة، وعدم الاسراف في البعد بين الطرفين، وضرورة انعدام التناقض[٢٠٢]، ولا بدّ أن نواجه التقسيمات المتنوعة للاستعارة، وهي تقسيمات مهّد لها أرسطو عندما قال إن الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، وافترض أن هذا النقل يتم في حدود الانتقال من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس أو من نوع إلى نوع، أو يتم عن طريق المناسبة. وهذا تقسيم جامد لا يمكن أن يحدد كل أشكال التعبير الاستعاري أو يحصيها، خاصة أن المسألة ليست مسألة حصر[٢٠٣].

ولا ننسى أن أرسطو نفسه فصّل بحث الاستعارة والتشبيه في كتابه «الخطابة». والخطابة، أساساً، هي فن الاقناع، الذي يقوم على معرفة أفضل الوسائل الممكنة لاقناع السامع بأي موضوع كان[٢٠٤]. وهذا أمر لا بدّ أن يؤكد فكرة مقتضى الحال بمعناها الخارجي الذي يراعي أحوال المستمعين، دون أن يضع في تقديره الأحوال الخاصة بالأديب أو المبدع

---

(٢٠١) ابن سينا: الخطابة / ٢٠٥، ٢٠٦.

(٢٠٢) المرجع السابق/ ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١.

(٢٠٣) فيما تصل بالنقد التفصيلي لهذه الأقسام، راجع:

W.A. Shibles, Analysis of Metaphor in The light of W.M. Urban's Theories, pp. 115 - 125.

(٢٠٤) Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 15

نفسه. ومن هنا يقول ابن سينا: «ويجب أن يُقال في كل شيء بما يناسبه... وقد ينتفع بالألفاظ الانفعالية والخلقية انتفاعا شديداً. وذلك حين يُراد أن يثار انفعال، فتكون الألفاظ المثيرة للأنفة الفاضحة صالحة لإثارة الغضب. وأمّا الألفاظ المستقبحة للفواحش والآثام، فإنما ينتفع بها حين يزهد في القبائح. وينتفع بالمدحيات للاستدراج، وبالذميات والمؤذيات عند الغم. فإن الألفاظ إذا قرنت بهذه الأحوال ضللت النفوس، وجذبتها إلى جانب التصديق وقهرتها إلى القناعة»(٢٠٥).

وإذا كان الأمر كذلك، فلا بدّ أن ينعدم البحث، أو يكاد، فيما يتصل بعلاقة التشبيه والاستعارة أو المجاز عموماً بموقف المبدع نفسه، وصلته بمشاعره الوجدانية وعالمه الداخلي الخاص، ونواجه ـ بدلاً من ذلك ـ الالحاح على تناسب هذه الأنواع البلاغية مع المقامات والأحوال الخارجية للمستمعين وما يتفرّع عن ذلك من معايير وأصول تحدد طبيعة الاستعارة والتشبيه. ولا ضير في أن تصبح الاستعارة قرينة إيقاع الدهشة والمفاجأة بالنسبة للمستمعين، وكأنها أحجية أو لغز يختبر ذكاء المستمع ويبهر عقل المتلقي. وهذا هو رأي أرسطو نفسه(٢٠٦). وقد أحسن المترجم القديم للخطابة التعبير عنه عندما قال: «وبالجملة فيمكن أن نستخرج من الألغاز المتقنة مجازات موافقة، لأن المجازات إن هي إلاّ ألغاز مقنعة»(٢٠٧).

من كل هذا نرى أنه لا فارق بين الفلاسفة والمتكلمين، من حيث فصلهم الواضح بين اللغة والفكر، أو المعاني والألفاظ، ومن حيث افتراضهم أن التشبيه والاستعارة، والمجاز بعامة، إن هي إلاّ وسائل تحسين، تضاف إلى المعنى النثري، لتساعد في عملية الاقناع به، أو لتساعد في تخييله. لقد قرن أرسطو الاستعارة بالنقل، والنقل لا يعني إلاّ أن الاستعارة من قبيل الترجمة المؤثرة لمعنى نثري سابق على التعبير الاستعاري

---

(٢٠٥) ابن سينا: الخطابة /٢١٩.

(٢٠٦) Aristotle , The Art of Rhetoric, p. 359.

(٢٠٧) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس: الخطابة /١٩٠ وانظر ابن سينا الخطابة /٢٠٣ وابن رشد: تلخيص الخطابة /٥٤١.

ذاته. وليس ثمة فارق بين هذا الذي ذهب إليه أرسطو وبين ما قاله ابن رشد ـ اعتماداً على شرح الفارابي وابن سينا ـ من أن القول الحقيقي إذا غير عن طريق الأنواع التي تُسمى مجازاً صار شعراً، وأصبح له فعل الشعر وتأثيره.

(ب) طبيعة الاستعارة والتشبيه

لقد عرضت ما أسهمت به بيئات اللغويين والمتكلمين والفلاسفة، فيما يتصل بالبحث في الأنواع البلاغية للصورة، وأوضحت ما يمكن أن تكون هذه البيئات قد أصّلته أو مهدت له، من تصورات ومفاهيم، أثرت في تحديد قسمات الفهم العام لطبيعة الأنواع البلاغية للصورة. ومن الضروري أن نتوقف ــ هنا ــ عند هذه الأنواع بعينها، ونرى مدى تفهم النقاد والبلاغيين لطبيعتها وماهيتها، وكيفية هذا الفهم.

والأنواع البلاغية للصورة الفنية عديدة ومتنوعة، ومن الصعب ــ في مثل هذا المقام ــ أن نتوقف عندها جميعا، لأنه لا مفر ــ في هذه الحالة ــ من التكرار، فما سيُقال عن الكناية ــ مثلا ــ يمكن أن يُقال عن الارداف والتمثيل وما يُقال عن التمثيل يمكن أن يُقال عن التشبيه والاستعارة، وما يقال عن الاستعارة يمكن أن يقال عن المجاز بنوعيه. وليس ثمة مفر من التوقف عند التشبيه والاستعارة فحسب. والاختيار، هنا، له ما يبرره بالطبع، فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها. أمّا الاستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصّل فيه، فضلا عن أنها ــ وهذا هو المهم ــ توضح النتائج التي ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعري وحدوده وطبيعته. ولعلي لست في حاجة إلى القول بأن المقارنة بين التشبيه والاستعارة من حيث طبيعة كل

منها، توضح الفارق بين الفهمين: القديم والمعاصر، فيما يتصل بطبيعة وأهمية الصورة الشعرية، ولو ضمنياً.

١ ــ مفهوم التشبيه

التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة. من هنا كان يقال ــ ابتداء من القرن الرابع ــ إن التشبيه قد يكون في الهيئة، وقد يكون في المعنى، وإنه قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة[١]. وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس، أو أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل. بمعنى أنه لا يحدث ــ داخل التشبيه ــ تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر، ولو على سبيل الايهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل؛ كما قد يحدث في الاستعارة. إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين، لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى وحكم لها، كما يقول عبد القاهر[٢].

في داخل هذا التصور العام كان البلاغي القديم يفكر في التشبيه، ومن ثم كان يُقال: « إن قام الشيء مقام الشيء أو مقام صاحبه فمن عادة العرب أن تشبه به في حالات كثيرة »[٣]. وكان يُنظَر إلى التشبيه على أنه نوع من « العقد » على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو

---

(١) راجع الرماني: النكت /٧٤ ــ ٧٥ وابن وهب: البرهان /١٣٠ ــ ١٣٢ والجرجاني: الوساطة /٤٧١ والعسكري: الصناعتين /٢٤٠ وابن رشيق: العمدة ٢٩٥/١ وعبد القاهر: أسرار البلاغة /٨٨.

(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٨٨.

(٣) الجاحظ: الحيوان ٣٧٣/٤.

عقل[٤]، أو نوع من « الوصف » بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر[٥]، أو نوع من « الإثبات »؛ لأن التشبيه « أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه »[٦]. والمعنى الجامع الذي يربط بين كل هذه التعريفات هو أن التشبيه « إخبار بوجود الشبه »، والشبه هو اشتراك الطرفين في صفة أو أكثر، بحيث يظل كل واحد منهما غير الآخر « ولو لم يكن كذلك لكانا شيئا واحدا عبر عنه بعبارتين، ولا شبه حينئذ بين الشيء ونفسه »[٧].

هذا « الإخبار بوجود الشبه » أمر يرتدّ إلى الأشكال والهيئات الخارجية ويقوم على ملاحظة نوع من النسبة المنطقية بين الأطراف المقارنة، أكثر مما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي، الذي ينبع من المواقف والانفعالات الانسانية التي يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية. إن التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته. وأنت عندما تقول: « خد كالوردة » فإنك تعني أنك تتحدث عن خد يشبه الوردة في حمرة أوراقها وطراوتها ونضارتها ورائحتها. وعندما يشبه الشاعر ممدوحه بالأسد أو البحر فإنه يقصد الشجاعة والسماحة والعلم فحسب ولا يريد ــ بالطبع ــ ما سوى ذلك من ملوحة البحر وزعوقته ولا شتامة الليث أو زهومته، كما أنك لا تريد ــ بتشبيه الخد بالوردة ــ اتحاد الخد مع الوردة في جميع الأوصاف المادية اتحاداً كاملا، بحيث يصبح أحدهما هو الآخر. ومعنى هذا ــ كما يقول ابن رشيق ــ أن التشبيه واقع أبدا على الأعراض دون الجواهر[٨]. وأن اقتران طرفيه معا إنما هو أمر يعتمد على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة[٩]، فالشاعر يقارن هذا بذاك لا لأنهما متحدان تماما، أو يمكن أن يتحدا في حس أو عقل،

---

(٤) الرماني: النكت /٧٤.
(٥) العسكري: الصناعتين /٢٣٩.
(٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٧٨ وانظر ابن الأثير: المثل السائر ٥٣/٢.
(٧) التنوخي: الأقصى القريب /٤١.
(٨) ابن رشيق: العمدة ٢٨٦/١.
(٩) المرجع السابق ٢٦٨/١.

وإنما لأنهما يتشابهان ـ فحسب ـ في قليل أو كثير من الصفات الحسية، أو المقتضيات العقلية، التي تبيح المقارنة بينهما.

مثل هذا الفهم لا بدّ أن يترتب عليه تصور آخر، مؤدّاه أن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية. بمعنى أن طرفي التشبيه ـ وإنْ تعددت صفاتهما المشتركة ـ لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أي منهما، أو يتفاعل مع الآخر بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزاً عنه. والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه. فالأداة ـ في مثل هذا التصور ـ بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة. وحتى لو حذفت الأداة ـ على سبيل الاختصار والايجاز كما يقول ابن سنان(١٠) أو على سبيل الإيهام والمبالغة كما يقول عبد القاهر(١١) ـ فإن المبدأ الأساسي يظل قائماً، ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماما، لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين، لا تنفصل، بحال، عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه(١٢).

وهذه الفكرة لم تتضح وتتبلور إلّا في القرون المتأخرة، ولكن جذورها موجودة منذ القرن الثالث. ومن هنا كان الجاحظ ـ وهو أول مَنْ أرسى دعائم هذه الفكرة ـ يرى أن التشبيه لا يلغي الحدود بين الأشياء أو الكائنات بل يظل محافظا على تمايزها وانفصالها. يقول: «وقد يشبه الشعراء والبلغاء الانسان بالقمر والشمس، والغيث والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحية والنجم، ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الانسان. وإذا ذموا قالوا: الكلب والخنزير، وهو القرد والحمار، وهو الثور، وهو التيس، وهو الذيب، وهو العقرب، وهو الجمل، وهو القرنبي، ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس، ولا أسمائهم، ولا يخرجون بذلك الانسان

---

(١٠) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٣٧.

(١١) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٥٣.

(١٢) أنظر المرجع السابق /١٠٠ ـ ١٠١، ٢٠١ ـ ٢٠٢ والسكاكي، المفتاح /١٦٧ ـ ١٦٨.

إلى هذه الحدود وهذه الأسماء »[١٣]. وما ينطبق على الانسان ينطبق ــ بالضرورة ــ على باقي الكائنات والأشياء، أي أن التشبيه يظل محتفظا بالتمايز ويبقي على الاستقلال. ولعلّ في جمع الجاحظ بين العلماء والشعراء في هذا المقام فضلا عن هذه النظرة الصارمة للتشبيه، ما يشي بفهمه المنطقي لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه، وما يشي أيضاً بالتأثير المبكر للمتكلمين في تحديد مفهوم التشبيه، والانحراف به عن طبيعته الأصيلة[١٤].

هذه النظرة إلى التشبيه لا نجدها عند الجاحظ فحسب، بل نجدها عند مَنْ تلاه ــ ولعلهم كانوا متأثرين به ــ إذ يقول ابن المبرد: «إن للتشبيه حداً»[١٥]. ويقصد بذلك شيئاً قريباً مما كان يقصده الجاحظ، من أن الأشياء لا تتشابه إلاّ من وجوه معلومة، ولا تتداخل حدودها . والمبرد لغوي لم يكن على نفس القدر من الثقافة الذي يجعله يكشف عن جوهر فكرة الجاحظ ويبررها . ولكن قدامة المنطقي يستطيع ذلك ، فيقول : « إن من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذْ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا »[١٦]. وما يقوله قدامة هو نفس ما يقوله العسكري الذي يرى أنه « لا يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة. . ولو أشبه الشيءُ الشيءَ من جميع جهاته لكان هو هو »[١٧].

التشبيه ــ إذنْ ــ يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد. وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي

---

(١٣) الجاحظ: الحيوان ٢١١/١.

(١٤) ويبدو أن فكرة الجاحظ هذه عن التمايز في الحدود، لها صلة بالجدل الديني الذي دار حول تشبيه الأسماء والأفعال في القرآن. راجع نموذجا لهذا الجدل في تفسير الطبري (تحقيق شاكر) ٣١٨/١ ــ ٣٢١.

(١٥) المبرد: الكامل ٥٢/٣.

(١٦) قدامة: نقد الشعر /١٠٨

(١٧) العسكري: الصناعتين /٢٣٩.

تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء، على نحو لا يستطيعه التشبيه. والدليل البين على ذلك هو حذف الأداة والمشبه في الاستعارة ايهاماً أن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه. ولكن لكي ينجح التشبيه في ايقاعه الائتلاف بين المختلفات، فإنه لا بدّ أن يستند إلى أكبر قدر من الاشتراك في الصفة، لأنه إذا كان التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، فإن أحسن التشبيهات هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنو بهما إلى حال من الاتحاد[١٨]. فإذا عكس التشبيه ـ والأمر كذلك ـ لم ينتقض « بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى »[١٩].

هذا الفهم لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه ، جعل البلاغيين يؤكدون ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه . وبديهي ان هذا التناسب لن يتحقق الا إذا كثرت الصفات التي تدعم المشابهة ، وقامت على سندٍ عقليٍّ واضح . ومن ثمَّ يقال : « إن الشيء إنما يُشَبَّه بغيره إذا قارَبَه ، أو دنا من معناه . فاذا شابهه في اكثر أحواله فقد صحَّ التشبيهُ ولاق »[٢٠] . وإذا كان الأمر كذلك ، كان « الأحسن من التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه . وبالضدّ ، حتى يكون رديء التشبيه ما قل شَبَهُه بالمشَبَّه به »[٢١] .

وهذه الصفات التي تدعم مفهوم المشابهة هي ـ في الغالب ـ صفات خارجية، لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء، أو بالمحتوى العاطفي للكلمات بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقي بين الأطراف، والتطابق المادي

(١٨) قدامة: نقد الشعر /١٠٨.

(١٩) ابن طباطبا : عيار الشعر /١١ وانظر المرزوقي: شرح الحماسة ١/ ٩ وكذا ابن ناقيا: الجمان /٣١٥

(٢٠) الآمدي: الموازنة ١/٣٥١ وانظر ابن جني: الخصائص ١/ ٣٠٤.

(٢١) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٣٧.

بين العناصر. ومن هنا كانت النظرة القديمة تهتم بالبحث عن مدى التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه، ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة.

ويمكن أن نتوقف قليلا عند المبرد في القرن الثالث، وعبد القاهر في القرن الخامس، لنرى إلى أي مدى يشغل هذا الحرص على التناسب والتطابق أذهان البلاغيين، وإلى أي مدى يسهم في الانحراف بمفهوم التشبيه الشعري، وكيف يعجز البلاغي ـ في ظل هذا الحرص ـ عن تقدير الامكانيات الثرية للتشبيهات الأصيلة وتبينها. واختيارنا المبرد لأنه يعد أول من أفاض في بحث التشبيه وتقسيمه. صحيح أنه مسبوق بالجاحظ في هذا المجال، ولكن الجاحظ لم يتوقف طويلا إزاء التشبيه مثلما فعل المبرد. واختيارنا لعبد القاهر لأنه بلور كل المفاهيم السابقة عليه، وحاول أن يبحث عن العلل والأسباب التي تعطيها صفتي التماسك والشمول. وكلاهما ـ بعد ذلك ـ نموذج عملي يوضح لنا أن الفارق بين لغوي متقدم ـ مثل المبرد ـ وبين بلاغي متكلم ـ مثل عبد القاهر ـ ليس إلاّ فارقاً في الدرجة ليس غير.

أمّا المبرد فإنه يقسم التشبيه إلى أقسام أربعة: «تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام»(٢٢). وأهم هذه الأقسام ـ عنده ـ هو التشبيه المصيب لأنه يحقق صفات التطابق بين الأطراف الخارجية لعناصر المشابهة، ويقوم على لياقة عقلية واضحة. ومن هنا كان المبرد يتطلّب من التشبيه الإصابة والمقاربة في قوله: «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذْ شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة»(٢٣). والاصابة والمقاربة ـ في التشبيه ـ مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه بالتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه لأنهما يرتبطان ـ في النهاية ـ بمدى التوافق الشكلي بين الأطراف.

ورغم أن المبرد يكشف ـ في اختياره لبعض نماذج التشبيه المصيب ـ

---

(٢٢) المبرد: الكامل ٢٨/٣ وقارن بأبي أحمد العسكري: المصون /٥٧.
(٢٣) المرزباني: الموشح /٢٤٣.

عن ذوق لا بأس به، يجعله يقدر مثل هذه الصورة التي تُنسَب أحياناً لتوبة ابن الحمير، وأحياناً للمجنون[٢٤]:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد غلقا بوكر فعشهما تصفقه الرياح
فلا بالليل نالت ما ترجى ولا بالصبح كان لها براح

ويعلِّق عليها قائلا: «وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار». رغم ذلك كله، فإن المبرد يتقبل كثيراً من التشبيهات المتهافتة ويضفي عليها قيمة واضحة، لا لشيء إلاّ لأنها تحقق فكرته عن الاصابة بمعناها الخارجي والمنطقي، فهو يتوقف عند بيت امرىء القيس ــ مثلا[٢٥]:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

ويضعه ضمن التشبيه المصيب، ويُعْجب به إعجاباً شديداً، لأن البيت ــ في تقديره ــ قام على تشبيه شيء في حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين، ولأن امرأ القيس أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة، وبين العناب والحشف البالي، من حيث اللون والهيئة وما شابه ذلك من صفات شكلية محضة.

ولقد كان هذا البيت، بالفعل، محل إعجاب كثير من اللغويين قبل قبلِ المبرد، نذكر منهم أبا عمرو بن العلاء، والأصمعي[٢٦]، مثلما كان محلًا لاعجاب كثيرين من المتأخرين، أمثال العسكري والحاتمي في القرن الرابع[٢٧]، وابن رشيق في القرن الخامس[٢٨]. ولم يكن هذا الاعجاب

---

(٢٤) المبرد: الكامل /٣/٣٧ ــ ٣٨.
(٢٥) نفس المرجع ٣/٣٢.
(٢٦) الحاتمي: حلية المحاضرة /٥١
(٢٧) المرجع السابق /٥١ والعسكري: الصناعتين /٢٥
(٢٨) ابن رشيق: العمدة ١/ ٢٩٠.

مقصوراً على اللغويين أو البلاغيين وحدهم، بل كان يشمل الشعراء أيضا. ولقد حُكي عن بشار أنه قال: «ما قرَّ بي قرار مذ سمعت قول امرىء القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

حتى صنعتُ:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبُه»(٢٩)

ومع ذلك فإن تشبيه بشار لم يصل –في تقدير العسكري– إلى مستوى امرىء القيس «لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب»(٣٠). ولقد كان هذا الاعجاب الواضح ببيت إمرىء القيس مبرراً، لأن التشبيه تتوافر فيه كل صفات الدقة والاصابة والصحة. فضلا عن أن امرأ القيس جمع تشبيهين في بيت واحد، وهذه براعة شكلية أخذت تلفت الأنظار. وهي –بعد– مرتبطة بتحول مفهوم الشعر إلى صنعة تهدف –في جانب من جوانبها– إلى أن ينبهر المتلقي بحرفية الصانع. وهذا أمر جعل البلاغيين –بعد المبرد– يفاضلون بين الأبيات حسب كمية ما فيها من تشبيهات(٣١)، بل يحاول بعضهم –إدعاء للشاعرية– أن يباري الشعراء في هذا المجال، مثلما فعل العسكري وابن رشيق(٣٢).

وبيت امرىء القيس هين إذا قورن بغيره، إذ يتوقف المبرد إزاء مجموعة من التشبيهات تصور المصلوب، وهو مشهد مألوف في الشعر

---

(٢٩) المرجع السابق ٢٩١/١.
(٣٠) العسكري: الصناعتين /٢٥٠.
(٣١) راجع قدامة: نقد الشعر /٥٨ – ٥٩ والخالِدِيْين: الأشباه والنظائر ٦٨/١ – ٦٩ والبرهان في وجوه البيان /١٨٤ – ١٨٥ والعسكري: الصناعتين /٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١ والثعالبي: سر العربية/٣٤٣ – ٣٤٤ وأمالي المرتضي ١٢٤/٢ – ١٣٠ وابن سنان: سر الفصاحة /٢٤١ والعمدة ٢٩١/١ – ٢٩٤.
(٣٢) العسكري: الصناعتين /٢٥١ والعمدة ٢٩٢/١.

العباسي، يقول: «ومن تشبيه المحدثين المستطرف، قول دعبل بن علي في صفة المصلوب:

لم أر صفا مثل صف الزُّط ... تسعين منهم صلبوا في خط
من كل عال جذعه بالشط ... كأنه في جذعه المشتط
أخو نعاس جد في التمطي ... قد خامر النوم ولم يغط

... وقال أعرابي في صفة مصلوب وهو الأخطل:

كأنه عاشق قد مد صفحته ... يوم الفراق إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته ... مواصل لتمطيه من الكسل

... وقال حبيب بن أوس

قد قُلِّصت شفتاه من حفيظته ... فَخِيلَ من شدة التقليص مبتسما»

ويعجب المبرد بهذه التشبيهات؛ لأنها تشبيهات مستطرفة، تقوم على الجمع الحاذق بين الأشياء المتباعدة، وإصابة شبه يجعل بينها مناسبة واشتراكا ولا شيء أبعد عن العاشق من المصلوب في الصلة(٣٣).

وإعجاب المبرد بمثل هذه الأبيات أو التشبيهات إعجاب مبرر لأنه لم ينظر إلى التشبيه من جانبه النفسي، بل نظر إليه من زاوية منطقية تعتمد على إمكانية التوافق الذهني، في الهيئة المجردة، بين المصلوب وبين كل هؤلاء الذين شبّه بهم الشاعر.

ونجد تشبيه امرىء القيس السابق، وتشبيهات المصلوب هذه، عند عبد القاهر. وموقف عبد القاهر منها هو ــ في جوهره ــ موقف المبرد، لكن عبد القاهر يتميز بالقدرة على رد إعجابه إلى علل وأسباب لم تكن ثقافة المبرد تتيحها له. أمّا فيما يتصل بتشبيه القلوب بالعناب والحشف البالي فإن عبد القاهر يشارك المبرد الإعجاب به، لكنه لا يسرف في تقديره مثلما فعل العسكري، مثلاً، لأن عبد القاهر لم يكن يخلع قيمة كبيرة على الأبيات التي تتوالى فيها التشبيهات، وتجتمع معاً، دون أن يتشكل منها بناء مركب.

(٣٣) المبرد: الكامل ٣/٤٨ ــ ٥٠.

وهو يرى ــ على العكس من العسكري ــ أن قيمة تشبيه إمرىء القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

أقل من تشبيه بشّار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

لأن الثاني يقوم على صورة مركبة، تتجانس عناصرها وتتركب وتأتلف ائتلاف الشكلين يصيران إلى شكل ثالث، أمّا امرؤ القيس فإنه لم يقصد أن يجعل بين الشيئين اتصالا وإنما أراد اجتماعا في مكان لا غير، فهو إنما يستحق الفضيلة من حيث اختصار اللفظ وحسن الترتيب فيه، لا لأن للجمع فائدة في عين التشبيه. والدليل على ذلك ــ فيما يرى ــ أنك لو فصلت عناصر التشبيه وفرقت بينها، وقلت «كأن الرطب من القلوب عناب، وكأن اليابس حشف بال»، لم تر أحد التشبيهين موقوفا في الفائدة على الآخر. وليس الأمر كذلك في تشبيه مركب، مثل تشبيه بشار، لأنك لوفضضت التركيب في هذا التشبيه وأمثاله لتناقضت قيمته وتضاءلت بلاغته، وشتان بين هذا وذاك من حيث القيمة والفائدة[٣٤]. وهذه نظرة تكشف عن فهم للتشبيه أنضج من فهم المبرد. ولا شك أنها نابعة من مفهوم النظم عند عبد القاهر، ومتصلة بتفرقته المحددة بين وقوع التشبيه في الصفة نفسها وبين وقوعه في حكم لها ومقتضى. وهذان جانبان لم يكن المبرد يعيهما جيداً. . ومع ذلك فإن فهم عبد القاهر للتشبيه يقوم أساساً على فكرة الاصابة الأساسية عند المبرد، إذ بدون الاصابة لا يمكن أن يصحّ التشبيه لا في الصفة ــ باعتبارها الأسبق في التصور ــ ولا في حكمها أو مقتضاها.

ويتوقف عبد القاهر إزاء تشبيهات الصلب، ويرى أن قول الشاعر:

كأنه عاشق قد مدَّ صفحته يوم الرحيل إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

---

(٣٤) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٧٦ ــ ١٧٩ ودلائل الاعجاز /٦٥ ــ ٦٦.

تشبيه مستطرف، وهي نفس الصفة التي أطلقها المبرد، لكن عبد القاهر يعلل هذا الاستطراف، ويرجعه إلى ما في البيتين من تفصيل. وهي فكرة لم ترد على بال المبرد. ويرى عبد القاهر أن الشاعر لو قال: «كأنه متمط من نعاس» واقتصر عليه لكان التشبيه قريباً مألوفاً مبتذلا «لأن الشبه إلى هذا القدر يقع في نفس الرائي المصلوبَ لكونه من حد الجملة، فأمّا بهذا الشرط وعلى هذا التقييد الذي يفيد به استدامة تلك الهيئة فلا يحضر إلاّ مع سفر من الخاطر وقوة من التأمل، وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير جهة فيقول: «هو كالمتمطي» ثم يقول: المتمطي، يمد ظهره ويديه مدة ثم يعود إلى حالته، فيريد أنه مواصل لذلك ثم إذا أراد ذلك طلب علّته وهي قيام اللوثة والكسل في القائم من النعاس»(٣٥). ومعنى هذا أن براعة التشبيه قائمة على نوع من الحصر المنطقي لكل أجزاء المشابهة. ولو تساءلنا عن البعد النفسي للتشبيه لما وجدنا شيئاً، لأن عبد القاهر ينظر إلى التفصيل باعتباره فعلا من أفعال الحصر المنطقي الذي يقوم على أقصى درجات التجريد، ويعتمد على الجهد الصناعي الخالص أكثر مما يعتمد على الانفعالات والمشاعر الانسانية.

وما يقوله عبد القاهر ــ هنا ــ استمرار طبيعي لموقف قديم. فمثل هذه الأحكام على التشبيه تقوم على نفس المبادىء التي ينطلق منها المبرد في القرن الثالث، ونفس المبادىء التي ينطلق منها قدامة، والحاتمي، والعسكري في القرن الرابع. صحيح أن أحكام عبد القاهر تستند ــ أكثر من غيرها ــ إلى ثقافة كلامية وفلسفية أوسع وأعمق، وصحيح أيضاً أن عبد القاهر حاول أن يقدم تصوراً متكاملا للتشبيه، ولكن نضج تصور عبد القاهر واكتماله ما كان يجعله يختلف عن سابقيه اختلافاً جذرياً فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى العلاقة الأساسية التي يُفترض أن يقوم عليها التشبيه. إن الفارق بين عبد القاهر وبين سابقيه ــ في هذا المجال ــ فارق ثانوي، لأن النظرة التي ينظر الجميع على أساسها إلى التشبيه واحدة في جوهرها، إذْ يظل الأساس واحداً، وتظل صحة التشبيه وصوابه مرتبطة بتناسبه المنطقي،

---

(٣٥) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٧١.

ومدى دقة المطابقة العقلية والمادية بين أطرافه.

قد نجد ـ أحياناً ـ لدى بعض البلاغيين والنقاد نوعاً من الملاحظات توهم أنهم التفتوا إلى شيء من الأبعاد النفسية للتشبيه، جعلتهم يعيدون النظر في التشبيهات المتوارثة، كأن يتحدث ابن رشيق عن قوم استبشعوا قول الشاعر يصف روضة:

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

على أساس أن هذا التشبيه، «وإنْ كان تشبيهاً مصيباً فإن فيه بشاعة ذكر الدماء. ولو قال من العصفر مثلا، أو ما شاكله، لكان أوقع في النفس، وأقرب إلى الأنس»[٣٦]. ويبدو أن تغير الذوق في العصر العباسي والأخذ بأسباب التحضر كان مسؤولا عن ذلك. ومن ثم بدأ المولدون في الانصراف عن بعض التشبيهات البدوية القديمة «رغم إصابتها ورغم أنها بديعة في ذاتها»[٣٧]. مثل قول امرىء القيس:

وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل

والبنانة ـ فيما يقول ابن رشيق ـ لا محالة شبيهة بالأسروعة، وهي دودة تكون في الرمل، إلاّ أن نفس الحضري المولد إذا سمعت قول ابن المعتز في صفة الأصابع:

أشرن على خوف بأغصان فضة مقومة أثمارهن عقيق

أو قول ابن الرومي:

أشار بقضبان من الدر قُمِّعَتْ يواقيت حمرا فاستباح عفافي

«كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرىء القيس وإنْ كان تشبيهه أشد إصابة»[٣٨].

---

(٣٦) ابن رشيق: العمدة ١/٣٠٠.

(٣٧) نفس المرجع والصفحة.

(٣٨) ابن رشيق: العمدة ١/٣٠٠.

ولكن مثل هذه النظرة لم تكن تستند ــ في الحقيقة ــ إلى أي وعي بالقيمة النفسية للتشبيه، بل كانت تستند إلى الولع الساذج بحشد مظاهر الترف في التشبيه، والنفور من مظاهر البداوة. قد يكون ذلك قريناً للتحضر الساذج وقد يكون تعويضاً عن إحساس بالفقر، وتعبيراً عن أحلام المحرومين الراغبين في الغنى والثراء(٣٩). وهي أحلام كانت تغذيها هوّة التناقض الهائلة بين الحكام والمحكومين في العصر العباسي، والتفاوت الرهيب بين قلة تملك وأكثرية ساحقة لا تجد شيئاً. وأيّاً كان الباعث على مثل هذه النظرة فإنها لم تكن بالنظرة التي تلمح الجوانب الأصيلة في التشبيه، فضلاً عن أن حرصها على الاصابة والتناسب المنطقي ظل قائماً لم يهتز. وهل كان الاعجاب المتواتر ببيت ابن المعتز:

انظر إليه كزورق من فضة　　　قد أثقلته حمولة من عنبر

إلّا دليلاً عملياً على هذا الحرص على التناسب والتطابق. إن الزورق

---

(٣٩) يقول مصطفى ناصف: الصورة الأدبية /٤٨ «لا شك في أن مادة التشبيه عند ابن المعتز لعبت بعقول كثيرين ممّنْ استمعوا إليه، ثم استحالت إلى التقدير المسرف للتشبيه، وخيل النقاد المعجبون لأنفسهم أنهم يزكون التشبيه لذاته أو لعراقته ونقائه، وما دروا أنهم يخفون بين أنفسهم هذه المتعة الهائلة التي تجدها نفوس محرومة وغير محرومة حين تطوف مع ابن المعتز، في قصور وهمية امتلأت ثراء وغنى وأدوات ناعمة، تمزج مزجا غريبا لكي تزهد الناس في الواقع أو تصور عنه بديلا، ومن ثم عكفوا عليه يتأملون شعره ويتخذون من منهجه أسسا قوية لفن التشبيه، وربما كانت هذه الأسس التي دعموها أقوى وأصدق مما قال المحدثون العصريون في وصف فن ابن المعتز وتشبيهاته». ونحن ــ بدورنا ــ يمكن أن نوافق على رد الاعجاب بمادة تشبيهات ابن المعتز إلى نوع من الحرمان الكامن في نفوس المتلقين لها، غير أنه من الصعب أن نفترض أن مادة التشبيه عند ابن المعتز هي التي ولّدت ــ وحدها ــ الاعجاب بالتشبيه. لأنه ــ في هذه الحالة ــ ستظل هناك أسئلة هامة معلقة مثل: لماذا أعجب اللغويون ــ قبل ابن المعتز ــ بالتشبيه؟ أو لماذا فتنوا بقدرة امرىء القيس وذي الرمّة على التشبيه ونوّهوا بها، رغم أن مادة التشبيه عند الشاعرين أقل فتنة ونفاسة مما هي عليه عند ابن المعتز؟ إن التركيز على دور ابن المعتز إنما هو ــ في النهاية ــ بمثابة طرح خاطىء لمشكلة أكبر وأخطر من أن تُرَدّ إلى دور فرد بعينه ولو كان شاعرا.

ينطبق على الهلال في الشكل واللون، والعنبر يتطابق في اللون مع الليل، والنسبة العقلية بين الهلال والليل تتوافق توافقاً منطقياً مع النسبة المفترضة بين العنبر والزورق، والبيت ــ بعد ذلك ــ لا يكشف عن أي شعور أو انفعال انساني إزاء الليل أو الهلال.

٢ ــ التشبيه وايقاع الائتلاف بين المختلفات

إن التشبيه يوقع الائتلاف بين العناصر المختلفة، ولكن ما هو الأساس الذي يجعل الأشياء تتجمع وتتآلف معاً؟ وإذا كان هذا الأساس يرجع إلى طبيعة التشابه المنطقي فما حدود هذا التشابه وما درجاته؟ لقد ردّ اللغويون الشاعرية إلى الفطنة، وقال المبرد إن أحسن الشعر ما أصاب به صاحبه الحقيقة ونبه بفطنته على ما يخفى على غيره. وتوقف ابن أبي عون ــ أوائل القرن الرابع ــ عند التشبيه وعدّه أصعب أقسام الشعر، لأنه لا يقع إلّا لمَنْ طال تأمله، واستطاع أن يميز بين الأشياء بلطيف فكره. ونظر صاحب البرهان إلى لطافة التشبيه باعتبارها مظهراً للبراعة في الشعر. واقترنت البراعة في التشبيه بالتفطن إلى العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء، وقيل إن التشبيه إذا قام على عناصر شديدة التقارب كان تشبيهاً عادياً مبتذلا، وإنه يصبح تشبيهاً مبتكراً مستطرفاً إذا قام على الجمع بين عناصر متباعدة «وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك»(٤٠). وإذا كان الأمر كذلك، فما هي العلّة التي تجعل المتلقي يعجب بالتشبيه الذي يوقع الائتلاف بين عناصر شديدة الاختلاف؟ وما هو السبب الذي يجعل الشاعر نفسه قادراً على إيقاع مثل هذا الائتلاف؟ وهل يرجع هذا السبب إلى الشاعر نفسه أم إلى الأشياء ذاتها؟. لقد حاول الفارابي الاجابة عن مثل هذا السؤال بأن ردّنا إلى الأمرين معاً، أي إلى مزاج الشاعر وطبيعة المشابهة التي تربط الأشياء في نفس الوقت(٤١)، ولكن الفارابي كان يتحدث عن المحاكاة التي اختلطت بالتشبيه، ويتحرك في حدود التلخيص والشرح لأفكار غيره، غير أنه كان يمهّد الطريق لمَنْ

---

(٤٠) ابن رشيق: العمدة/١.

(٤١) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، فن الشعر /١٥٦ ــ ١٥٧.

بعده. ويقدم لعبد القاهر ــ بوجه خاص ــ بعض ما يساعده على التصدي للاجابة عن مثل هذه الأسئلة العسيرة، التي لم يحاول أحد غير عبد القاهر ــ فيما أعلم ــ التصدي لها أو الاجابة عنها، بنفس الدرجة من النضج والعمق.

تتمثل براعة الشاعر ــ عند عبد القاهر ــ في قدرته على إيقاع الإئتلاف بين الأشياء المختلفة، أمّا الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع فإنها تستغني عن ذلك بثبوت المشابهة فيها وقيام الاتفاق بينها. ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الايقاع فلا بدّ أن يكون حاذقاً، دقيق الفكر، لطيف النظر، لأن إيقاع الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل بيد أنها خفية لا يستطيع أن يصل إليها إلاّ الخاصة، ممْن تقوى عندهم مَلَكَات الفكر، والتصور، والاستنباط. يقول عبد القاهر: «وبعد فإذا أُعِدَّت الحلبات لجري الجياد، ونُصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الأبعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه، الفكر والروية والقياس والاستنباط، ولن يبعد المدى في ذلك، ولا يدق المرمى، إلاّ بما تقدم من تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة. فإن الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلاّ لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى مالا يحتكم ما عداهما. ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف بين المختلفات... ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للمتمثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية في حكم المشبه، إلاّ لأنه لم يراع ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن لما تناله الرؤية بل بما تعلق الروية. ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»(٤٢).

---

(٤٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٣٦ ــ ١٣٨.

ويمكن أن نعبر عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة فنقول: إن أهم ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه. إن الشاعر إنسان متخيل، والتخيل قدرة ذهنية، إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعي والجهد، إنتهى صاحبها إلى مالم ينته إليه سواه، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة، وتتآلف الأجناس البعيدة.

والفكرة على هذا النحو ـ عندما تطبق على التشبيه والتمثيل ـ تتشابه تشابهاً ملحوظاً مع فكرة أرسطو التي تقول عن الاستعارة إنها آية الموهبة، لأن الإجادة في صنعها تشير إلى القدرة على إدراك الأشباه، والبصر بأوجه الاتفاق بين المختلفات[٤٣]. وقد أوضح أرسطو هذه الفكرة في الخطابة عندما قال إن الاستعارات والتشبيهات تؤخذ من موضوعات متشابهة، ولكن تشابهها لا يتضح كل الوضوح بل يدرك بالتأمل، تماماً كما يحدث في الفلسفة حيث يحتاج المرء إلى الفطنة كي يدرك التشابه بين الأشياء المتباعدة، وذلك مثل قول أركيتاس (Archytas) «إن القاضي كالمحراب في المعبد لأن المظلوم يلجأ إلى كل منهما»[٤٤].

إن الفارق بيننا كبشر عاديين وبين الشاعر الحاذق يتمثل في هذه القدرة الذهنية التي تجعله يرى أبعد مما نرى وأدق. قد يستطيع كل منا أن يلاحظ أن ثمة مشابهة قائمة بين بعض الأشياء، أو يدرك علاقة ما بينها، ولكن إدراكه ذلك إدراك محدود ليس على نفس القدر من الدقة التي يتميز بها ادراك الشاعر الحاذق. نحن ـ فيما يقول عبد القاهر ـ نرى الشمس كل يوم، ويجري في خاطرنا استدارتها ونورها، وقد تتداعى على أذهاننا المرآة المجلوة، وندرك أن ثمة مشابهة تربط بين الشمس والمرآة، ولكن مثل هذه المشابهة مشابهة سطحية لا تكشف عن تعمقنا في تأمل الشمس، أو إدراك

---

(٤٣) شكري عياد: كتاب أرسطا طاليس في الشعر /١٣٨.

(٤٤) Aristotle, The Art of Rhetoric, pp. 408 - 489

وقارن بالترجمة العربية القديمة /٢١٩ ـ ٢٢٠.

نورها. أمّا الشاعر الحاذق فإنه يظل يرقبها، ويلاحظ حركتها المتصلة الدائمة، وتموج ضوئها واضطرابه وكيف يبدو شعاعها «كأنه يهم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانبها، ثم يبدو له فيرجع في الانبساط الذي بدأه إلى انقباض، كأنه يجمعه من جوانب الدائرة»(٤٥). مثل هذا الادراك للشمس يجعل تشبيهها بالمرآة المجلوة تشبيهاً محدوداً، لا يتجاوز سطح الأشياء، ولا يتعمق حقيقتها. إن الشاعر الحاذق ــوحدهــ هو الذي يستطيع أن يدرك حقيقة الشمس ويعثر على التشبيه الدقيق الذي يصف حركتها العجيبة. ولكنه لا يصنع مثل ذلك بسهولة، إنه يُكد نفسه ويضنيها حتى يصل إلى شيء مثل:

والشمس كالمرآة في كف الأشل

وهو عندما صنع هذا التشبيه فإنه «لم يسبق إلى مدى قريب بل أحرز غاية لا ينالها غير الجواد، وقرطس في هدف لا يصاب إلاّ بعد الاحتفال والاجتهاد»(٤٦). ويشي مثل هذا التشبيه ــعند عبد القاهرــ بادراك أعمق لحقيقة ضوء الشمس وهو أمر لا يستطيع غير الشاعر الحاذق أن يصل إليه، وحتى إذا توصّل إليه فإنه لن يؤدّيه هذه التأدية الدقيقة، فمثل ذلك الادراك أمر «لا يكمل البصر لتقريره وتصويره في النفس، فضلاً عن أن تكمل العبارة لتأديته، ويبلغ البيان صورته»(٤٧).

وبذلك يختلف الشاعر الحاذق عن غيره في أنه يرى أبعد وأدق. لأن الشاعر الحاذق لا يكتفي بالنظرة «المجملة» التي تقدم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء، بل إنه يحاول أن ينفذ إلى حقيقتها، ويتعرّف على تفاصيلها. هذه المحاولة تجعله يرفض النظرة «المجملة» التي نقع في إسارها، ويلحّ على النظرة «المفصلة» التي تتأمل الأشياء وتتعمق التفاصيل الدقيقة. وهذه المحاولة هي التي تجعل الشاعر لا يقبل ما يرد على العين، ويألفه الناس، بل يتجاوزه إلى النادر الذي لا يُعتاد، والغريب الذي لا يؤلف. يقول عبد القاهر إن

---

(٤٥) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٦٥.
(٤٦) أسرار البلاغة /١٤٦.
(٤٧) المرجع السابق /١٦٥.

السبب الذي يجعل بعض التشبيهات يرد دائماً على الأذهان، وبعضها لا يرد إلّا بعد جهد يرجع إلى أمرين هما «التفصيل» و«الندرة»، وكلا الأمرين لا ينفصل أحدهما عن الآخر بل يفضي أولهما إلى ثانيهما. التفصيل ـ عند عبد القاهر ـ نقيض النظرة المجملة السريعة التي تدرك الظواهر السطحية العارضة، وهي نظرة حمقاء، لأنها لا تنعم النظر ولا تستقصي التأمل، أمّا التفصيل فهو قرين التأمل وسمة الذهن الذي يحاول أن يدقق ويتعرّف على كل الجزئيات. النظرة المجملة تقول إن كلا الشيئين أسود أو أحمر بإطلاق، أمّا النظرة المفصلة فتدرك الفوارق الدقيقة في درجات اللونين، فتلحظ أن هذا السواد صاف براق وأن تلك الحمرة رقيقة أو ناصعة. وفي مثل هذا الفرق بين النظرتين يتمايز البليد والذكي، والمهمل نفسه، والمستيقظ المستعد للفكر والتصور[٤٨].

وتؤدّي هذه النظرة المفصلة إلى إدراك النادر الذي لا يقع ذكره بالخاطر دائمًا، ولا يتوصل إليه الشاعر إلّا في الفرط بعد الفرط[٤٩]، أمّا المألوف الذي يتوالى وروده على العين فهو يقع في دائرة المعتاد والعامي، ولن يقود الاقتصار عليه إلّا إلى الاكتفاء بالنظرة المجملة إلى الأشياء. قد تتباعد فكرة « الندرة » عن « التفصيل » أحياناً، أو قد تفترق بهما السبل في ذهن عبد القاهر ولكن الفكرتين تجتمعان في النهاية، وتحددان الخاصية النوعية لما يقدمه الشاعر الحاذق من تمثيل وتشبيه. ويصبح الشاعر الحاذق ـ عند عبد القاهر ـ هو ذلك الانسان الذي يستطيع أن يدقق ويتأمل، ويقدم تشبيهات واستعارات وتمثيلات دقيقة، توقع الائتلاف بين العناصر الشديدة الاختلاف.

ولا بدّ أن تترتب على هذه الفكرة نتيجتان، مؤدّى أولاهما أن كل شبه يرجع إلى وصف صورة أو هيئة، من شأنها أن ترى وتبصر أبدا، فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل، « وما كان بالضد من هذا، وفي الغاية القصوى من مخالفته فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع. ثم تتفاضل التشبيهات

---

(٤٨) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٤٨.
(٤٩) المرجع السابق /١٥١.

التي تجيء واسطة لهذين الطرفين، بحسب حالها منهما، فما كان منها إلى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدر »(٥٠). أمّا النتيجة الثانية فتتصل بما يحدثه إيقاع الائتلاف بين المختلفات من إعجاب وتأثير. إن المتلقي يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب. وإذا كانت المشابهة مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر، فإنها من المنطقي أن تثير دهشة القارىء واستغرابه. فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الاعجاب والاستطراف بالتالي، لأن « الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر. فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته »(٥١). وهذا تبرير له جذوره في التراث السابق على عبد القاهر(٥٢)، وهو ــ بعد ــ لا يفترق كثيراً عمّا يقوله الفلاسفة، خاصة فيما يتصل بالحديث عن اللذة. وابن سينا ــ لو أخذناه مثالا من الفلاسفة ــ يقرن اللذة بالحركة المفاجئة للنفس « نحو هيئة تكون عن أثر يؤديه الحس بغتة »(٥٣). ويرجع ابن سينا علّة هذه الحركة المفاجئة للنفس إلى تغير الأحوال وتجددها المباغت، على نحو يحدث إحساساً جديداً بها(٥٤)، مما يؤدّي ــ بداهة ــ إلى التسليم بأن « الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب »(٥٥). وهذا قول لا يفترق كثيراً عما

---

(٥٠) المرجع السابق /١٥١.

(٥١) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١١٨.

(٥٢) راجع الجاحظ: البيان والتبيين ١/٨٩ ــ ٩٠ ورسائل الجاحظ ١/١٥٥ ــ ١٥٦ وابن طباطبا: عيار الشعر /١٢١ وشاجم: أدب النديم /٢٠ وأبا حيان: الهوامل والشوامل /٣١٤ ــ ٣١٥.

(٥٣) ابن سينا: الخطابة /٩٩.

(٥٤) المرجع السابق /١٠٣.

(٥٥) المرجع السابق /٢٠٣.

يقوله عبد القاهر من أنك « إذا استقربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفـوس لها أطرف وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب »(٥٦). وجلي أن التباعد في التشبيه لا بدّ أن يؤدّي إلى مباغتة المتلقي، ومن ثم تحدث تلك الحركة المفاجئة للنفس التي يتحدث عنها ابن سينا.

ولكن هل ينبع اعجابنا بمثل هذه التشبيهات من ذلك الجمع المفاجىء بين الأشياء المتباعدة فحسب، أم أنه يرتبط بنوع من الشعور والوعي بأننا قد تعرّفنا على أشياء جديدة لم نكن نعرفها من قبل؟ إن المعنى المتضمن في حديث عبد القاهر عن التفصيل أن الشاعر الحاذق قادر أكثر من غيره على معرفة حقيقة الأشياء والادراك الدقيق لها، وللعـلاقات الخفيـة التي تقوم عليها، ألَمْ يقل إن النظرة المجملة تكتفي باللمحة السريعة، بينما النظرة المفصلة تكشف عن دقائق الأشياء وتبرز تفاصيلها. فهل يعني ذلك أن الشاعر نتيجة للجهد الذهني الذي يبذله في التشبيه، يتعرّف أكثر من غيره على حقائق الأشياء التي يصفها، ومن ثم فإنه عندما يوصل نتيجة ما توصل إليه، إلى المتلقي، يحدث فيه نفس التأثير الذي حدث له، ويجعله يتعرّف أكثر من ذي قبل على حقائق الأشياء؟ لو كانت الاجابة عن مثل هذين السؤالين بالايجاب لكان معنى ذلك أن عبد القاهر افترض أن الصورة التشبيهيـة ـــومن ورائها الاستعـارة والتمثيل بـالضرورةـــ وسيلة كشف مباشر، يدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارىء الذي يتلقى. وبهذا الفهم يكون التشبيه عملا خلاقاً حقاً، إذْ أنه يصبح ـــلو تحدثنا بلغة النقد الحديثـــ محصلة خبرة جديدة، انتهى إليها شاعر تجاوز أقرانه، وتخطى رؤيتهم، وتمكن من ادراك التشابه بين المجهول والمعروف الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس، ولا تقـدر اللغة العادية على توصيله(٥٧). ويصبح التشبيه الجيد ـــبهذا الفهمـــ موصلا لنوع

---

(٥٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١١٦ ويبدو أن حازم القرطاجني تأثر بهذه الفكرة ونقلها عن عبد القاهر راجع منهاج البلغاء /٤٦.

(٥٧) Murry, Countries of the Mind, Vol 2. pp. 2-3

جديد من الخبرة تعمِّق ــ بتآزرها مع غيرها داخل القصيدة ــ وعينا بأنفسنا وبالواقع من حولنا، وتجعلنا ندرك الأشياء ادراكاً أفضل.

لا نستطيع أن نجيب عن الأسئلة التي طرحناها بالايجاب، لأن عبد القاهر يظل ينظر إلى عملية إيقاع الائتلاف بين المختلفات في التشبيه والتمثيل على أنها نوع من البهر، أو مظهر لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلب لب المتلقي. ولم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا إلى المتلقي حَدْساً جزئياً عن العالم؛ يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة، بشكل يفضي بالمتلقي إلى وعي جديد بذاته وبالعالم من حوله. وفكرة أن الشعر يمكن أن يوصل إلى المتلقي نوعاً خاصاً من الخبرة أو المعرفة، لا توصلها الفلسفة أو التاريخ أو أي شيء آخر غيرهما، فكرة لم تكن في حسبان عبد القاهر أو تقديره. إنه لا يكفُّ عن التطلع إلى الشعر باعتباره عملية تعليم مباشر أو عملية بهر عقلي. ونحن لا نلومه على ذلك. فالواقع الشعري في عصره، ونظرة عصره إلى الشعر والشاعر ما كانا يفضيان به إلاّ إلى تصور التشبيه على أنه جهد صناعي خالص، يعتمد على الفكر والقياس والاستنباط، ويبهر المتلقي بما فيه من إيقاع الائتلاف بين المختلفات. وإذا تجاوزنا هذا البهر واجهنا افتراض آخر مؤدّاه أن التشبيه قياس عقلي، قد يهدف إلى شرح معنى نثري وتوضيحه، أو إيقاع منطقي، يوقع التصديق في نفس المتلقي المتشكك والحذر.

ولكن عبد القاهر في أحيان نادرة يحوم ــ ربما بنوع من الحَدْس الفني ــ حول بعض الأفكار الخصبة التي تقربه هوناً ما من بعض ما نرى حديثاً. إذ يكاد عبد القاهر يوحي إلينا ــ في بعض الأحيان ــ أنه يرى أن الشاعر ــ عندما يجمع بين المختلف، ويؤلف بين المتنافر ــ يلفتنا إلى حكمة الكون الباهرة التي تقوم على نفس الصنيع، ولكن بشكل أعظم وأكمل. وكأن الشاعر البارع في التشبيه عندما يقوم بعمله على خير وجه، ويتقن صنعته كل الاتقان، يلفتنا إلى الصانع الأعظم الذي نسّق الكون وألّف بين الأشياء. يتوقف عبد القاهر إزاء هذا البيت:

وكأن أجرام السماء لوامعا   درر نثرن على بساط أزرق

ويقول: إن «المقصود من التشبيه أن يريك الهيئة التي تملأ النواظر عجبا وتستوقف العيون وتستنطق القلوب بذكر الله تعالى، من طلوع النجوم مؤتلفة مفترقة في أديم السماء، وهي زرقاء زرقتها الصافية التي تخدع العين، والنجوم تتلألأ وتبرق في أثناء ذلك»[٥٨]. ولكن مثل هذه الفكرة سرعان ما تختفي تحت وطأة الاعجاب بالدهشة المحضة والبهر الصرف اللذين يثيرهما التشبيه في السامعين، لدقته وقدرته على إيقاع الائتلاف بين المتناقضات.

ويلحّ عبد القاهر كثيراً ــ في هذا المجال ــ على فكرة الدقة في التشبيه باعتبارها أمراً مترتباً على التفصيل. لقد قال إن الشاعر البارع ــ عندما يلحّ على التفصيل ــ يدرك التفاصيل الدقيقة للأشياء، ويقدمها تقديماً دقيقاً محدداً. ولكننا نعرف أن الدقة والتحديد في التشبيه، وفي كل الأنواع البلاغية للصورة ليسا هما كل شيء. إن بيت ابن المعتز:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

يقوم على تشبيه دقيق محدد دون شك، ولكنه لا يقدم إلينا معرفة جديدة بالهلال أو بالحالة النفسية التي عانى منها الشاعر أثناء رؤيته له. نحن نسلّم بأن الشاعر الأصيل يحاول أن يرى الأشياء كما هي حقيقة، أو لنقل ــ بعبارة قريبة إلى تفكير عبد القاهر ــ إن الشاعر يسعى إلى التفصيل الذي يميز الفروق الدقيقة فيتعرّف على حقائق الأشياء. ونزيد على ذلك أن الشاعر ــ من أجل تحقيق هذه الغاية ــ يعد نفسه لحالة عقلية مركزة، تسيطر، وتحكم، وتوجه، وتقبض على كل ما يراه ضرورياً للتعبير الحقيقي عما يعانيه أو يواجهه. وفي سبيل ذلك يلجأ الشاعر إلى التشبيهات والاستعارات، لا لمجرد جدتها، أو دقتها، أو طرافتها أو ندرتها، أو غرابتها في ذاتها، وإنما لأنها وسائل لا تتحقق للشاعر عملية التعرّف دونها. ومن ثم فإن القول بأن الشاعر يريد التعرّف على حقائق الأشياء لا قيمة له إذا افترضنا أن هناك شيئاً يمكن أن يقوم في عزلة وتجريد تام، مثل هلال ابن

---

(٥٨) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٧٧ ــ ١٧٨.

المعتز. إن الواقع يقوم على نسيج متداخل متشابك من العلاقات، وبمجرد أن يكون الانسان على علاقة بشيء فإنه يتولّد لديه انفعال إزاءه، ومن ثم فإن الشاعر لن يستطيع التعرف على حقائق الأشياء، ولن يستطيع أن يكون محددا في تعبيره عنها ما لم يحدد بالمثل المشاعر والانفعالات التي تربطه بها. « إن هذه الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تضطر إلى التشبيه أو الاستعارة، وهي نفس الحاجة التي تتطلّب ـ فيما أرى ـ من الصور أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد الانتظام الشكلي للكلمات »(٥٩).

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول إن تشبيهاً مثل تشبيه إمرىء القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

ـ لو صح أن نعده مجرد تشبيه ـ لم ينجح إلاَّ لأن الشاعر لم يحدد الليل تحديداً منطقياً دقيقاً، مكتملا في ذاته، مجرداً من كل علاقة بانفعال، وإنما لأنه حاول أن يحدد العلاقة التي تربطه بالليل. إن العلاقة المتبادلة بين الشاعر والليل قد أثارت فيه انفعالا، ولكي يتفهم الشاعر حقيقة هذه العلاقة، وحقيقة الانفعال الناتج عنها، حاول أن يتأملها ويفصلها. وعندما نتأمل ـ نحن ـ هذه الصورة فإننا نستطيع أن نتفهم بعض ما عاناه الشاعر من مشاعر وانفعالات، بل نستطيع أن نتعرف على حقيقة الليل نفسه بالنسبة إلى الشاعر، بل بالنسبة إلينا في مثل ذلك الموقف الذي عاناه الشاعر. ولكن صورة امرىء القيس لا تصنع ذلك وحدها وفي عزلة عن غيرها، بل تصنعه بتآزرها الكامل مع غيرها من الصور، وتفاعلها الناجح مع سياقها الذي لا يمكن فصلها عنه.

الدقة والتفصيل ـ إذن ـ قد يكونا هامين في الشعر، ولكن ليس لنفس السبب، أو لنفس الغرض، الذي يفترضه عبد القاهر. وليس المقصود بالدقة والتحديد في التشبيه، أو في كل أنواع الصور الفنية، المساعدة على تقديم

---

(٥٩) C. Day Lawis, The poetic Image, p. 25.

الشيء « الفيزيقي » منفصلاً عما سواه، أو عن انفعالات الشاعر، وإنما وظيفتها والمقصود بها تحديد علاقة الشاعر بذلك الشيء، وعلاقة ذلك الشيء بباقي الأشياء معاً وفي نفس الوقت. وعندما نقول إن صورة امرىء القيس صورة أصيلة فإننا نقول ذلك لأننا نشعر أنها حققت ما نريده من الصور الفنية الناجحة. لقد تفاعلت مع سياقها، وجعلتنا ننظر إلى الليل في ضوء جديد وقدمت إلينا كشفاً جزئياً، عندما ربطت بين الأشياء على هذا النحو، وألّفت بين المختلفات هذا التأليف، لا بقصد البهر المحض، أو إظهار البراعة العقلية وإنما بقصد تقديم نوع متمايز من الخبرة.

قد يقول الناقد المعاصر إن امرأ القيس خلق هذه الصورة، وإن المشابهة بين الليل وأمواج البحر لم تكن موجودة من قبل، ولم يكن لها هذا المعنى الفريد إلّا بفضله. وهذا هو ما يقال ـ الآن ـ عن كل صورة أصيلة في الشعر لأن الناقد المعاصر أميل إلى القول بأن الأنواع البلاغية للصورة ـ وبخاصة الاستعارة والتشبيه ـ تخلق المشابهة خلقاً، وليس فيها ما هو من قبيل الاظهار لمشابهة موجودة من قبل(٦٠). ولكن لعبد القاهر رأياً مخالفاً. عبد القاهر رجل شافعي أشعري ـ في النهاية ـ وهو يتحرك في إطار ديني محدد، وينظر إلى فكرة الخلق والايجاد من العدم في الشعر بشيء غير قليل من ريبة المتدين وتشكك الفقيه، وحذر المتكلم. لذا فهو يرى أن ما يقوم به الشاعر من إيجاد الائتلاف بين المختلفات، يمكن أن يكون كشفاً، ولكنه لا يمكن أن يكون اختراعاً أو خلقاً بالمعنى المعاصر للكلمة. إن الشاعر يكتشف علاقات خفية حقاً، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل، والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم، وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الإلفة والعادة عن الخفي، عندما يتغلغل بفكره أبعد من غيره وعندما يطرح النظرة المجملة ويلحّ على

---

(٦٠) انظر ـ على سبيل المثال:
W.A. Shibles, Analysis of Metaphor in the Light of W.M. Urban's Theories. p. 153.

التفصيل. الشاعر -في هذه الحالة- أشبه بالغائص على الدرّ يكدّ نفسه، ويتعبها حتى يصل إلى المخبوء والمحتجب ولكن الدر كان موجوداً في أصدافه، من قبل أن يأتي إليه الغائص ويكشف عنه. وكل فضل يمكن أن يُنسَب إلى الشاعر أنه صنع صنيع الغواص، فتعب وكدّ حتى وصل إلى ما كان بعيداً نائياً. يقول: «ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يُشبَّه المدقق في المعاني بالغائص على الدر. ووزان ذلك أن القطع التي يجيء من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرهما من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب... لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة. ألا ترى أنك لو جئت بأجزاء مخالفة لها في الشكل، ثم أردتها على أن تصير إلى الصورة التي كانت من تلك الأول، طلبت ما يستحيل، فإنما استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر لا أن الدر كان بك، واكتسى شرفه من جهتك، ولكن لما كان الوصول إليه صعباً وطلبه عسيراً ثم رزقت ذلك، وجب أن يجزل لك ويكبر صنيعك. ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلّا لاتفاق كان ثابتاً بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شبهت، إلّا أنه كان خفياً لا ينجلي إلّا بعد التأنق في استحضار الصور وتذكرها، وعرض بعضها على بعض والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها»(٦١).

مثل هذه النظرة تلغي -في تقديري- فعالية الخيال الشعري، وتحول العملية الشعرية كلها إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحاً أكثر وضوحاً وظهوراً مما كان. ومن البديهي أن تصبح مثل هذه النظرة شديدة الحساسية إزاء أي تغيير

---

(٦١) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ١٣٩ - ١٤٠.

واندفاع في إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة، أو أي محاولة لكسرها أو تحطيمها، فالعقل والمنطق وثبات الأشياء والعرف أمور صلبة تصنع إطاراً صارماً، لا يمكن لأي شاعر ــ مهما كان ــ أن يخرج عليه أو يحطمه. وكأن العناصر التي يحويها الكون أشياء مقررة موضوعة لا يمكن أن تتغير، وليس أمام الشاعر إلّا أن يصف مبناها الثابت(٦٢). قد يسمح للشاعر بشيء من الانحراف اليسير، فيخالف العادة والمعهود، أو يلجأ إلى الوهم في تركيب تشبيه مثلما فعل الصنوبري عندما قال(٦٣):

وكأن محمر الشقيـ ... ـق إذا تصوب أو تصعد

أعلام ياقوت نشر ... ن على رماح من زبرجد

ولكنه انحراف منضبط، يحكمه العقل ويكبحه المنطق إلى أقصى درجة. وبعد المشابهة الذي يلحّ عليه عبد القاهر ليس بعدا مطلقاً، وإنما هو محصور في قواعد العقل والمنطق، فعلى الشاعر ــ في النهاية ــ مهما أوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا، أن يصيب بينها شبها صحيحاً معقولا، ويجد للملاءمة والتأليف بينها مذهباً وسبيلا «فأمّا أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة ويجيء فيها نبوٌ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبوٌ. وإنما قيل «شبَّهت» ولا تعني في كونك مشبِّهاً أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبهاً بالحقيقة بأن ترىَ الشبه وتبينه، ولا يمكنك بيان ما لا يكون وتمثيل مالا تتمثله الأوهام والظنون»(٦٤). ولكن الحقيقة التي لم يستطع عبد القاهر إدراكها ــ ولا جناح عليه في ذلك ــ هي أن الشاعر قادر على بيان مالا يكون وتمثيل مالا تتمثله الأوهام والظنون، بل لعلي أذهب إلى أن هذا الأمر من الشاعر هو أحد أسرار قيمته وعظمته. ولو أدركنا هذه الحقيقة إدراكاً واعياً لتكشف لنا سر تلك

---

(٦٢) غرونباوم: دراسات في الأدب العربي /١٧.

(٦٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٢٤ ــ ١٢٥.

(٦٤) نفس المرجع /١٣٩.

والغرابة والاستطراف، ويُقال: «أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة»(٦٨).

ويبدو أن على المرء -إزاء مثل هذا التصور- أن يتقبل الفرضية المعاصرة التي تربط بين الالحاح على نوع بعينه من الأنواع البلاغية للصورة، وتفضيله على ما سواه، وبين النظرة الشاملة السائدة في كل عصر من العصور الأدبية. لقد قيل إن التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الكلاسيكية، التي يكون فيها الشعراء -عادة- أقل جهداً في الخيال، وأكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق بينما تكون الاستعارة أكثر شيوعاً لدى الرومانسيين الذين يتحرر خيالهم ولا يستسلم لقواعد العقل والمنطق بنفس الحدة الكلاسيكية(٦٩).

ويذهب الناقدان رينيه ويليك وأوستن وارين إلى أن لكل عصر أنماطه البلاغية المتمايزة التي تعكس نظرته الشاملة إلى الحياة (Weltanschauung) لذا كان شعر الكلاسيكية الجديدة يتميز بإيثار التشبيه والنعوت الزخرفية والتوازن والمقابلة، بينما يتميز شعر الباروك بالمفارقة والطباق والتجوز المفرط في الدلالة ويرتد هذا التمايز إلى طبيعة العقل الباروكي والعقل الكلاسيكي الجديد، فإذا كان عقل العصر الكلاسيكي الجديد يميل إلى التمييز الواضح بين الأشياء والتدرج المنطقي في النقلة بينها -كأن تتم النقلة في المجاز المرسل من الجنس إلى النوع، أو من الخاص إلى العام- فإن عقل الباروك يصنع لنفسه كوناً خاصاً من عوالم متعددة متداخلة، تتآلف معاً بطرائق مفاجئة لا يمكن التكهن بها(٧٠).

قد يوقع التمسك الحرفي بمثل هذه الفرضية في مزالق كثيرة، بسبب ما فيها من تعميم، ومع ذلك فإنها يمكن أن تساعد في تبرير إيثار التشبيه في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وتلفتنا إلى تشابه الظواهر النقدية

---

(٦٨) المرزوقي: شرح الحماسة ١/١٠.

(٦٩) تشارلتن: فنون الأدب /٨٢.

(٧٠) René Welleck and Austin Warren, Theory of Literature, p. 187.

وتماثلها عندما ترتد إلى علّة واحدة، أو أسس متماثلة. ومن ثم يمكن أن يُقال إن إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض ـ في حزم ـ كل ما يبدو خروجاً على الأطر الثابتة والمتعارف عليها ـ على أي مستوى من المستويات.

ومن الضروري أن نلفت الانتباه إلى أنه لم ينل شاعر أسرف في التشبيه شيئاً مما ناله شاعر أسرف في استخدام الاستعارة. والمثل الواضح على ذلك ابن المعتز وأبو تمام، إذْ ظل الأول يستحوذ على إعجاب جميع البلغاء والنقاد بتشبيهاته بينما ظل الثاني يُنظر إلى استعاراته نظرة تنطوي على الريبة والتشكك، لأن هذه الاستعارة كانت تعبث بصفة الوضوح، وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء. لقد انتهى الأمر بخصوم أبي تمام ومَنْ يسمون بأنصار عمود الشعر إلى استبعادِ الاستعارة كل الاستبعاد من عناصر الشعر الأساسية، مما مهد الطريق أمام القاضي علي بن عبد العزيز كي يقول: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم بالسبق فيه لَمنْ وصف فأصاب وشبه فقارب... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، والبديع، والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[٧١].

ولم يهون البلاغيون والنقاد جميعاً من شأن الاستعارة على هذا النحو، فقد التفت غير واحد منهم إلى أهميتها باعتبارها عنصراً أساسياً في الشعر. ورد إليها عبد القاهر كثيراً من قيمتها وأظهر فضلها، ناهيك عن أنه ما كان يمكن لأي ناقد أو بلاغي أن ينفر نفوراً مطلقاً من الاستعارة، لأنه سوف يواجه ـ في هذه الحالة ـ باستعارات القرآن الكريم. ومع ذلك كله فإن التشبيه يظل قريباً من نفوس الجميع، ويظل ما في الاستعارة من شبهة التداخل والاختلاط في الحدود والمعالم مصدر ريبة تناوش عقول أشد المعجبين بها. وما كان واحد منهم يتقبلها، ويخلع عليها صفة الشرعية في الشعر، أو في غيره، إلاّ إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه، وأنها لا تخل

(٧١) الجرجاني: الوساطة /٣٣ ـ ٣٤.

بالمبدأ الذي يقوم عليه التشبيه، أعني مبدأ التناسب العقلي والمطابقة المادية.

تحدد مفهوم الاستعارة في التراث البلاغي والنقدي في ضوء هذا التصور السابق، وأصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة. وأقصد بذلك أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه. فإذا كنا نواجه ــ في التشبيه ــ طرفين يجتمعان معاً، فإننا ــ في الاستعارة ــ نواجه طرفا واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه.

وعلى هذا الأساس، فنحن ــ إزاء كل استعارة ــ أمام نوعين من المعنى: المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. أمّا الأول فهو سابق في الوجود لا في الرتبة[٧٢]. وأمّا الثاني فهو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول، وطريقة خاصة من طرائق تقديمه، وإحداث خصوصية فيه. فإذا قال امرؤ القيس في وصف فرسه:

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فإن عبارة «قيد الأوابد» استعارة، حقيقتها أو معناها الأصلي أن هذا الفرس «مانع الأوابد من الإفلات والذهاب»[٧٣]. هذا المعنى الأصلي أو الحقيقي يصل إليه المتلقي عن طريق نوع من القياس أو الاستدلال الذي يقيس شيئاً بآخر، أو يتوصل إلى شيء عن طريق آخر. وإذا كان الأمر كذلك فإنه ينبغي ــ لكي نعقل المعنى الأصلي للاستعارة ونستدل عليه ــ أن تكون ثمة علاقة عقلية واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر

---

(٧٢) يُقال «أصل الاستعارة موضوع على مستعار منه ومستعار له، فالمستعار منه أصل وهو أقوى، والمستعار له فرع وهو أضعف. وهذا مطرد في سائر الاستعارات» راجع الشريف الرضي: تلخيص البيان في مجازات القرآن /٣٢٢ ــ ٣٢٣.

(٧٣) انظر الرماني: النكت /٧٩ والحاتمي: الرسالة الموضحة /٩٢ والعسكري: الصناعتين /٢٧٠ ــ ٢٧١ وابن سنان: سر الفصاحة /١٠٨ ــ ١٠٩.

الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها. وجلي في هذا أن الفارق بين الاستعارة ومقابلها الحرفي أو الحقيقي فارق في الدرجة ليس غير، إذْ تؤدّي الاستعارة نفس المعنى الذي تؤديه العبارة الحرفية، وليس ثمة فارق إلاّ في طريقة التقديم أو أوجه الدلالة، وتلك أمور عَرَضية لا تغير من جوهر المعنى المقدم في العبارة الحرفية « مانع الأوابد من الإفلات» أو في العبارة الاستعارية « قيد الأوابد ». وعلى ذلك تصبح الاستعارة نوعاً من الترجمة الجيدة أو المعرض الحسن، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في خلق المعنى وإيجاده، والتعبير عمّا لا يمكن أن يعبر عنه دونها(٧٤).

* * *

في داخل هذا الإطار العام كانت تتحرك الأفكار الخاصة بالاستعارة في النقد العربي، وكان ينظر إليها على أنها انتقال في الدلالات، أو « تعليق » للعبارات على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل. وكان ابن قتيبة في القرن الثالث يرى أن العرب « تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلا »(٧٥). وكان الجاحظ وثعلب، وابن المعتز، يحددون الاستعارة ويعرفونها تعريفاً مشابهاً لتعريف ابن قتيبة أو قريباً منه. فهي ــ عند الجاحظ ــ « تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه »(٧٦). وهي ــ عند ثعلب ــ « أن يُستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه »(٧٧). وهي ــ عند ابن المعتز ــ « استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف »(٧٨).

---

(٧٤) يقول نورمان فريدمان « يلحّ النقّاد الجدد عموماً على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هي طراز خاص في الادراك، ووسيلة للاكتشاف والتعبير عن حقائق أخلاقية تتمايز تمايزا جذريا عن تلك التي تعبر عنها عبارات النثر أو العلم »
راجع Norman Friedman, Imagery, p. 366

(٧٥) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /١٠٢ وقارن تعريفاته الأخرى في تأويل مختلف الحديث /٣٠١ وتفسير غريب القرآن ٢٥٢ والشعر والشعراء ١/١٧٧ ــ ١٧٨.

(٧٦) الجاحظ: البيان والتبيين ١/١٥٣.

(٧٧) ثعلب: قواعد الشعر ٤٦.

(٧٨) ابن المعتز: البديع /٢.

وليس ثمة فارق كبير بين هذه التعريفات وبين التعريفات التي قدِّمت في القرن الرابع. فقد كان الآمدي يقول: «وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به»[٧٩]. ويرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له «إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»[٨٠]. وهذا تعريف يذكرنا بتعريف ابن قتيبة، بل إن فيه ما في تعريف ابن قتيبة من خلط بين الاستعارة وما سُمي ـ بعد ذلك ـ بالمجاز المرسل. وكان الرماني يرى أن الاستعارة «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[٨١]. أمّا الحاتمي فكان يقول: «حقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له»[٨٢]. ولا يذهب العسكري إلى ما أبعد مما قاله الرماني إذْ يرى أن «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[٨٣].

ولسنا نمضي في حصر تعريفات الاستعارة في القرن الخامس أو ما تلاه فهي لا تخرج ـ في جوهرها ـ عن التعريفات السابقة، وإذا كانت هناك فوارق بينها فهي في درجات التحديد والحصر، ولكنها ـ في النهاية ـ تشير إلى شيء واحد، وهو أن الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة، وأن هذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلّا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها. وهذا أمر طبيعي. فإن للاستعارة حداً تصلح فيه «فإذا تجاوزته فسدت

---

(٧٩) الآمدي: الموازنة ١٩١/١.
(٨٠) الموازنة ١/ ٢٥٠.
(٨١) الرماني: النكت /٧٩ وانظر ابن رشيق: العمدة ٢٧١/١ وابن سنان: سر الفصاحة /١٠٨ ـ ١٠٩.
(٨٢) الحاتمي: الرسالة الموضحة /٢٩.
(٨٣) العسكري: الصناعتين /٢٦٨.

وقبحت »[٨٤]. وهذا الحد مرتبط بطبيعة العلاقة التي تربط بين المستعار والمستعار له، فإذا كانت هذه العلاقة صحيحة عقلياً، وكان المستعار قريباً من المستعار له، ومشاكلا له وشبيهاً به، كانت الاستعارة لائقة وقريبة من الحقيقة ويتلاءم معناها مع ما استعيرت له وإلاّ خرجنا عن الحد المسموح به، واقتربت الاستعارة من حدود الهجنة والشناعة، والبعد عن الصواب العقلي.

من هنا درج النقاد والبلاغيون على البحث عن التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة، وحرصوا على التأكد مما يُسمى بالمعنى المشترك، وقالوا: « إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة »[٨٥]. وأن عيار الاستعارة هو الذهن والفطنة، وملاك الأمر فيها على تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب الطرفان[٨٦]. كما قيل « خير الاستعارة ما بعد وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لَبْس »[٨٧]. وهذا كله يذكرنا بمبدأ التناسب المنطقي الذي كان يطبق على التشبيه والذي يطبق أيضاً على الاستعارة، حتى لا تتداخل الأشياء وتهتز الحدود والفواصل بين الأطراف، وتتضح النسبة والمقارنة بين المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري الظاهر، وتتحقق للاستعارة ــ في النهاية ــ صفتا الوضوح والتمايز الأثيرتين لدى الجميع.

٤ ــ مفهوم الاستعارة في القرن الرابع

ولكن ماذا يفعل الناقد أو البلاغي القديم إزاء الاستعارات التي قد لا ينطبق عليها هذا المفهوم؟ إن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية

---

(٨٤) الآمدي: الموازنة ١/٢٤٢.

(٨٥) الجرجاني: الوساطة /٤٢٩ وانظر الثعالبي: يتيمة الدهر ١/٧٨.

(٨٦) المرزوقي: شرح الحماسة ١/١٠ ــ ١١ وانظر الوساطة /٤١.

(٨٧) ابن رشيق: العمدة ١/٢٧٠.

بين الذات والموضوع. ومن الطبيعي ــ في مثل هذه الحالة ــ أن تهتز صفتا الوضوح والتمايز، ويختل مبدأ التناسب المنطقي، ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي لا ينبغي أن يتجاوزها التعبير الاستعاري ضرباً من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها. ولعلي لست في حاجة إلى تأكيد أن الاستعارة ــ والاستعارة الأصيلة بوجه خاص ــ لا تعتد كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو ــ بدوره ــ انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها(٨٨). عندما يقول المثقب العبدي ــ مثلا ــ عن ناقته:

تقول وقد درأت لها وضيني   أهـذا دينـه أبـداً وديـني

أكـلَّ الـدهـر حـل وارتحـال   أمـا يبقي عـليّ ولا يقـيني

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته، ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالهما، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطرفين على السواء. مثل هذه الاستعارة ــ لو صحّ أن ندخل البيتين ضمن ما يُسمى الاستعارة المكنية ــ لا يمكن فهمها إلّا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها.

ولكن الناقد العربي القديم كان من المستحيل عليه أن يدرك شيئاً من

---

(٨٨) أصبح من المتعارف عليه في النقد الحديث القول بأن أرفع أشكال الاستعارة هي تلك التي يتبادل طرفاها التأثر والتأثير، على نحو يفضي إلى تخلق معنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين. ويعد هذا القول بمثابة نتيجة ترتبت على ما افترضته النظرية الشعرية الحديثة من أن التفاعل والتداخل هو بمثابة الأشكال الأساسية للفعل الشعري ذاته، ذلك الفعل الذي يتبدّى ــ بطريقة بالغة الثراء ــ من خلال ما يسمى بالاستعارة الممتدة أو الموسعة (Expensive Metaphor)
راجع: René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, PP. 190, 193.

هذا لأنه يصدر عن مقولة أساسية، مؤدّاها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخييل عقلي. ولكي يصحّ العمل الشعري ـ تبعاً لهذه المقولة ـ فلا بدّ من المشابهة والمناسبة ومقاربة المجاز للحقيقة. أمّا الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملغى لأن الناقد العربي بحكم ظروف متعددة ـ أشرنا إلى بعضها في الفصلين السابقين ـ لم يكن يهتم كثيراً بذات الشاعر، أو بوقع العالم الخارجي عليها، أو بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء، أو خلق عالم خاص بها. إنه مهتم بالشعر ذاته ومعني بمدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية وقواعد الفهم الثاقب، أمّا تفاعل الدلالة فإنه يصبح في نظر مثل هذا الناقد ضرباً من العبث والهذيان، فعلى الشاعر ـ في النهاية ـ أن يستعمل الكلمات فيما وضعت له، وحتى لو تجوّز في الدلالة فإن هذا التجوز لا بدّ أن يكون محكوماً بمنطق ومعايير صارمة، وإلّا اهتزت الدلالات الثابتة، واضطرب النظام المألوف، وتداخلت الحدود الفاصلة بين الأشياء والمسميات. ومن هنا كان ابن طباطبا متوافقاً مع نفسه تماماً ومع ذلك التصور العام الشائع، عندما قال عن بيتي المثقب العبدي. إنهما من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة «فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول»(٨٩).

هذا الموقف الذي انطلق منه ابن طباطبا في نظرته إلى المجاز هو نفس ما انطلق منه قدامة أثناء تأمله للاستعارة. إن صاحب «نقد الشعر» يتوقف إزاء الاستعارة توقف الكاره لها، ويتقبل ـ على مضض ـ استعارات مثل قول امرىء القيس:

فقلت له لمّا تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

أو قول طفيل:

وجعلت كوري فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرحل

---

(٨٩) ابن طباطبا: عيار الشعر /١١٩ ـ ١٢٠.

أو قول أبي ذؤيب:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

على أساس أن هذه الاستعارات ـ وإنْ أخلّت بصفة التمايز ـ فإن لها بعض العذر «إذا كان مخرجها مخرج التشبيه». أمّا امرؤ القيس «فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذا تُؤُمِّل»[٩٠]. كل هذا إنكار لطبيعة الاستعارة وسوء فهم لما فيها من تشخيص. ولذلك يتخلص منها قدامة تخلص المستثقل البرم بأمرها حين يقول: «فما جرى هذا المجرى مما له مجاز كان أخف وأسهل مما فحش ولم يعرف له مجاز، وكان منافراً للعادة بعيداً عما يستعمل الناس مثله»[٩١].

يرتد هذا التهوين الواضح من شأن الاستعارة ـ عند قدامة ـ إلى طبيعة النظرة المنطقية التي يتعامل بها مع الشعر، وهي نظرة لا يمكن أن تتعاطف مع ما يبدو في الاستعارة ـ عادة ـ من جموح لا يخضع للتحديدات المنطقية الصارمة التي يحرص عليها قدامة كل الحرص. إن قدامة منطقي، والمنطقي يهتم بالصحة والصواب واللياقة العقلية، وتلك أمور تقتضي صحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والتكافؤ، وتستلزم إنكار فساد التقسيم، وفساد التقابل والتناقض. وفي ظل هذه النظرة لا بدّ أن يصبح بيت ابن هرمة:

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه يكلمه من حبه وهو أعجم

من قبيل التناقض على جهة «العدم والقنية» فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله إنه يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة. فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير، إذ كانت الحجج كثيرة، فهلا قال كما قال عنترة العبسي:

---

(٩٠) قدامة: نقد الشعر /١٠٤.

(٩١) المرجع السابق /١٠٥ وقارن باحسان عباس: تاريخ النقد /٢٠٧.

فازورٌ من وقع القنا بلبانه   وشكا إليّ بعبرة وتحمحم

فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام، ثم قال:

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى   ولكان لو علم الكلام مكلمي

فوضع عنترة ما أراده في موضعه »[٩٢].

قد يتوافق مثل هذا الموقف الجامد من الشعر مع مقولات أرسطو التي يستعين بها قدامة ليفسر بها التقابل والتناقض في الشعر[٩٣]. وقد يستند قدامة إلى فهم بعينه لأرسطو في كتابه فن الشعر، خاصة عندما تحدث أرسطو عن أنواع النقد التي يمكن أن توجه للشاعر، وعد منها الاستحالة ومخالفة العقل والتناقض[٩٤]. ثم قال ــ في موضع آخر من الكتاب ــ إن الأمور التي تبدو متناقضة يجب أن تبحث بالقواعد نفسها التي تتبع في المناقضات الجدلية[٩٥]. قد يكون كل هذا صحيحاً ولكن علينا ألّا ننسى أن أرسطو لم يهون من شأن الاستعارة على هذا النحو، بل إنه هو الذي قال عنها ــ بحق ــ إنها أعظم الأساليب وآية الموهبة الطبيعية في الشعر.

إن نظرة قدامة المنطقية إلى الشعر جعلته يؤثر الوضوح على الغموض، والتمايز على التداخل، ومن هنا كان يستنكف البعد في الاستعارة ويقرنه بالمعاظلة، ويستنكر بناء استعارة على أخرى، خاصة إذا كان هذا البناء يؤدّي إلى الغموض واختفاء الحدود الفاصلة بين الأشياء. من هنا كان يقول وهو يتحدث عن الإرداف[٩٦]: « ومن هذا النوع ما يدخل في

(٩٢) قدامة: نقد الشعر /١٢٩ ــ ١٣٠.

(٩٣) راجع الدراسة التي كتبها بونيباكر بالانجليزية، وذيل بها تحقيقه لنقد الشعر /٤٠ ــ ٤١.

(٩٤) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /١٥٢.

(٩٥) المرجع السابق /١٥٠.

(٩٦) مصطلح خاص بقدامة، وكان يقصد به أن يريد الشاعر الدلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال عليه والموضوع له، وإنما يأتي بلفظ يدل على معنى ثان هو ردف لذلك المعنى الأول وتابع له. (نقد الشعر /٨٨). والارداف ــ بهذا المعنى - ليس الا ما عبر عنه البلاغيون باسم الكناية. وقد عدّ =

الأبيات التي يسمونها أبيات معان، وذلك إذا ذكر الردف وحده، وكان وجه إتباعه لما هو ردف له غير ظاهر، أو كان بينه وبينه إرداف أخر كأنها وسائط، وكثرت، حتى لا يظهر الشيء المطلوب بسرعة. وهذا الباب إذا غمض لم يكن داخلا في جملة ما يُنسَب إلى جيد الشعر، إذْ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ، وتعذر العلم بمعناه »[٩٧]. وهذه عبارات غامضة لا يمكن فهمها إلاّ إذا قرنت بأمثلة عملية، ورُدَّت إلى أصولها التي يحتمل أن يكون قدامة أفاد منها. فإذا حاولنا البحث عن هذه الأصول اهتدينا إلى شرح الفارابي ــوكان معاصراً لقدامةــ لخطابة أرسطو.

يرى الفارابي أن التغييرات ــوهذا مصطلح عام يضم ضمن ما يضم التشبيه والاستعارة عند مترجمي أرسطو وشرّاحه من العرب ــإمّا أن تكون بسيطة وإمّا أن تكون مركبة. أمّا التغييرات البسيطة فهي أقرب إلى التشبيه وما يُسمى بالاستعارة القريبة، وأمّا المركبة فهي أقرب إلى ما يُسمى بالاستعارات البعيدة أو الإرادفات المركبة التي يتحدث عنها قدامة. ويقدم الفارابي مثالا على هذه التغييرات المركبة بيتاً ينسبه إلى امرىء القيس وهو:

بدلت من وائل وكندة عد   وان فهما صمِّي ابنة الجبل

ويعلق عليه قائلا « إن هذا التعبير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل « ابنة الجبل » بدلا من قوله « الحصاة »، وجعل قوله « صمِّي » بدلا من عدم صوت الحصاة. . . وجعل عدم صوت الحصاة بدلا من ابتلال الأرض . . وجعل ابتلال الأرض بدلا من انصباب الدماء على الارض وجعل انصباب الدماء عليها بدلا من القتال الشديد، وجعل القتال الشديد بدلا من

الحاتمي والباقلاني (إرداف) قُدامة داخلا في الاستعارة واعتبراه قسما من أقسامها (الرسالة الموضحة /٩٢ واعجاز القرآن /١٠٨) ولعلهما استدلا على ذلك بما أورده قدامة من أمثلة على الارداف منها بيت امرىء القيس :

وقد أغتدي والطير في وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل

(٩٧) قدامة: نقد الشعر /٨٩ ــ ٩٠.

الأمر العظيم. فكأنه أراد: وفيها أمر عظيم. فأبدل مكان ذلك «وفيها صمّي ابنة الجبل»، واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير»[٩٨]. ونحن إذا استبدلنا كلمة «الإبدال» عند الفارابي بكلمة «الإرداف» عند قدامة كنا نتحدث عن نفس الشيء تقريباً، وكان كلام الفارابي ترجمة عملية وشرحاً لكلام قدامة إنْ لم يكن أصلا من أصوله. والفارق بين الفارابي وقدامة ــ بعد ذلك ــ ليس فارقاً كبيراً، لأن كليهما يسمح ببناء استعارة على أخرى، أو لنقلْ ببناء إرداف أو ابدال على غيره، بشرط ألاّ يؤدّي ذلك إلى الإلغاز واستغلاق المعنى أو ما يسميه قدامة بالغموض. ولن يتم ذلك إلاّ إذا روعيت النسبة المنطقية بين الإبدالات أو الإردافات، أو الاستعارات، على النحو الذي أظهره الفارابي في بيت امرىء القيس.

ويقسم الحاتمي الاستعارة إلى ثلاثة أنواع أحسنها عنده، ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف، ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها. وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة، وإنما سُميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل[٩٩]، مثل قول مزرد:

فما برح الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

الذي قبح لأنه جعل للرجل حافراً ولا حافر له، وإنما يصف ضيفاً أضافه فلما رقد الولدان عمد إلى البكر فأخذه وهرب به، فجعل يمريه، أي يستخرج ما عنده بساقه وقدمه، فجعل الشاعر قدم الرجل حافراً بينما الحافر للحيوان. ومثل ذلك قول الحطيئة:

قروا جارك العميان لما جفوته وقلص عن برد الشراب مشافره

فجعل للرجل مشافر وإنما له شفتان، والمشافر للأبل، ومثله قول الآخر:

---

(٩٨) ابن رشد: تلخيص الخطابة / ٥٣٤ ــ ٥٣٥.

(٩٩) الحاتمي: الرسالة الموضحة / ٧١.

سأمنعها أو سوف أجعل أمرها إلى ملك أظلافه لم تشقق

فجعل للملك ظلفاً موضع الظفر ولم يكفه هذا بل قال لم تشقق(١٠٠) .
ويطبق الحاتمي هذه النظرة الجامدة إلى الاستعارة على شعر المتنبي ـ في المقابلة الشهيرة التي دارت بينهما ـ ويعيب عليه قوله:

شرف ينطح النجوم بقرنيـه وعز يقلقل الأجبالا

لأنه جعل لشرف الرجل قرنين . وهذه ـ وإن كانت استعارة ـ فإنها « استعارة خبيثة جارية مجرى المعاظلة . . والمعاظلة المذمومة أخس الاستعارة كما قال أوس بن حجر:

وذات هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولبا جذعا

فجعل للمرأة تولبا ، والتولب ولد الحمار ، كما جعلت أنت ـ يقصد المتنبي ـ للشرف قرنين. وهذا من أبعد الاستعارات وأشدها مباينة لمذاهب حذاق الشعراء »(١٠١) .

وجلي أن موضع الاستهجان، في كل تلك الأمثلة، إنما يرتد إلى إحساس الحاتمي بعبث الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء وإخلالهم بالعلاقات المتعارف عليها، مما جعلهم يخلطون بين الانسان والحيوان، أو بين المعنوي المجرد والمادي المحسوس مثلما فعل. وذلك كله ـ في الواقع ـ لا يفترق كثيراً عما قدمه قدامة، بل إن قدامة ذكر نفس الأمثلة التي يذكرها الحاتمي. لقد عد صاحب نقد الشعر قول أوس:

وذات هدم عار نواشرها تُصْمِتُ بالماء تولباً جَدَعا

وغيره من بيتي الحطيئة ومزرِّد داخلا فيما أسماه بالمعاظلة. والمعاظلة مصطلح يشير إلى التداخل ويشي باختلاط الحدود بين الأشياء، وهو ـ بهذا المعنى ـ يمكن أن يُطلق على الاستعارات الرديئة التي تخلط بين حدود الانسان وحدود الحيوان، مما يسميه قدامة ـ أيضاً ـ بفاحش الاستعارة،

---

(١٠٠) الحاتمي: الرسالة الموضحة /٧١ ـ ٧٢ وحلية المحاضرة /٣٤٠ ـ ٤٣.
(١٠١) الحاتمي: الرسالة الموضحة /٩١.

ويقول عنه «إن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[١٠٢].

ورغم أننا نضع الآمدي ـ عادة ـ في الجانب المقابل لقدامة، ونتحدث عنه باعتباره ممثلا للذوق الصائب والنظرة المنهجية السليمة، في مقابل قدامة المنطقي الذي يتهم بفساد الذوق والنزعة الشكلية الجامدة[١٠٣]، رغم ذلك كله فإن نظرة الآمدي العملية إلى الاستعارة، وتحليله لاستعارات أبي تمام بوجه خاص لا يجعله يفترق افتراقاً جذرياً عن قدامة. إن كليهما ينتهي إلى نفس الموقف من الاستعارة لكن من خلال مسالك متمايزة. أمّا قدامة فإنه أقام نظرته إلى الاستعارة على أساس منطقي، ونظر إليها من خلال معاييره المنطقية فيما يتعلق بحسن التقسيم وانعدام التناقض، وأفاد في ذلك كله من كتاب المقولات لأرسطو ومن حديثه ـ في فن الشعر ـ عن التناقض الشعري وكيفية معالجته. وأمّا الآمدي فقد أقام نظرته إلى الاستعارة على أساس لغوي مكين، وأفاد في ذلك من مفاهيم المدرسة البصرية التي ينتمي إليها بحكم تلمذته على أبي الحسن الأخفش.

ونظرة الآمدي إلى اللغة نظرة جامدة تتلخص في أن اللغة تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء والمفاهيم، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في توجيه الفكر الانساني ذاته. اللغة ـ عند الآمدي ـ جماع لألفاظ معدودة عينت عند العرب للأشياء، لتحضر بها هذه الأشياء في العقول عند الاشارة إليها. وتعيين الألفاظ للأشياء على هذا النحو يعني أن وظيفتها هي استحضار الشيء المقصود في أذهان المخاطبين عند إطلاقه وإرساله من الفم. ومن ثم يمكن أن يسمى الشيء الذي وضع له اللفظ معنى، أي موضع العناية والقصد. إلّا أن الألفاظ تنقسم إلى قسمين، فهي باعتبار الأوضاع الأصلية والإشارة المباشرة تسمى حقائق، وباعتبار الأوضاع التبعية والاشارة غير المباشرة تسمى مجازات. وعلى هذا الأساس فإن المتكلم إمّا

---

(١٠٢) قدامة: نقد الشعر /١٠٣ وأنظر المرزباني: المرشح /٦٣ ـ ٦٤.

(١٠٣) راجع محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب /٦٢، ٦٧، ٩٤، ٩٦، ١١٢، ١٣٣، ١٣٦ ـ ١٣٧.

أن يستخدم اللغة استخداماً حقيقياً، وإمّا أن يستخدمها استخداماً مجازياً، إلّا أنه يفضل في الأدب الاستخدام المجازي لأنه ينطوي على التحسين، وإحداث خصوصية في المعنى، لا يحدثها الاستخدام الحقيقي.

وسواء أكان الشاعر يعالج لغته في ظل هذا الاستخدام أو ذاك فإن عليه أن يخضع لمجموعة من القواعد الخاصة بكل منهما، فالاستخدام الحقيقي قاعدته الأولى أن تستخدم الألفاظ فيما وضعت له بدقة، فلا تشير إلّا إلى المدلول الحقيقي المفرد الذي عينت له. أي أن اللغة ينبغي أن تكون ذات وظيفة إشارية محضة، بحيث يكون للكلمة فيها معنى واحد قائم بذاته، يتحكم في استخدامها وفي الغرض من النطق بها، دون أن يوضع في الاعتبار الفاعلية الخاصة للسياق في تحديد معنى الكلمة. وقد تحدد ذلك المعنى الفردي الثابت للكلمة من خلال نظام عرفي، حددته الممارسة اللغوية للعرب الأقحاح الذين شهد لهم بالنقاء اللغوي. أمّا الاستخدام المجازي ــ وهو الانتقال بين الدلالات الثابتة ــ فعلى الشاعر أن يجعل الانتقال بين الدلالات والمعاني ظاهرا واضحاً، يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرينة المحددة، أو العلاقة المناسبة التي تربط بين المعاني وإلّا وقع الشاعر في الخطأ. أي أن الشاعر ــ وغير الشاعر ــ ليس حراً حرية كاملة في هذا الاستخدام المجازي. إن عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات حددها له أسلافه من قبل، وأي خروج على هذه العلاقات المجازية المحددة سلفاً، لا يعد خروجاً على التقاليد والنظام اللغوي فحسب، بل يعد خروجاً على قواعد العقل وعناصر الواقع الثابتة أيضاً.

ولقد كان الآمدي متوافقاً مع اتجاه المدرسة البصرية فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية، تأبى الشذوذ والانحراف، وترفض كل ما لا يبرره التفسير العقلي، ولا تقبل إلّا الأصول المتعارف عليها عند الجميع. ومن الطبيعي أن ينتهي الآمدي ــ في ظل هذه النظرة ــ إلى رفض القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام، والمجاز بوجه خاص، لأنه «إذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذاك لمتأخر»[١٠٤]. وما يصدر عن

---

(١٠٤) الآمدي: الموازنة ٥٢٤/١.

العرب على سبيل الندرة أو السهو لا يمكن أن يسوغه متأخر[105]، أو يجعله أصلا يحتذى عليه أو يستكثر منه[106]، «وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي إلاّ الجيد المختار لسعة مجاله وكثرة أمثلته»[107]. ولا يمكن أن يُسمح للشاعر أن يضع الكلمات في غير ما وضعت له في العرف اللغوي الشائع لدى العرب الأقحاح، وأي تغيير في دلالات الكلمات يمكن أن تفرضه تجربة القصيدة، أمر لا يمكن أن يرد على ذهن الآمدي. وما كان يمكن له ـ في ظل هذا الفهم ـ أن يفترض أن طريقة تفكير الشاعر وحالاته الذهنية، يمكن أن تفرض عليه استخداماً خاصاً للغة، من حيث الدلالة والتركيب. لقد عجز عن أن يرى أن للغة الشعر منطقها الخاص الذي يجعلها تتمايز عن لغة النثر، أو العلم مثلا، ومن ثم وحَّد ما بين لغة الشعر ولغة ما عداه من ضروب الكلام، وتعامل مع الجميع بمقياس واحد مؤداه أنه «ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا ولا يتعدى إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها»[108].

وعندما يأخذ الآمدي في تطبيق نظرته تلك على أبي تمام فلا بدّ أن نسمع أمثال هذه الأحكام: «هذا الذي وضعه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب»[109]. و«هذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم»[110]. «وقد أغراه الله بوضع الألفاظ في غير موضعها»[111]. و«حمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤديه التأدية الصحيحة عنه»[112]. وهذه كلها أحكام تنبع دائمًا من حقيقة واحدة، مؤداها أنه لا ينبغي للشاعر أن يخرج على

---

(١٠٥) المرجع السابق ١/٥٢٣.
(١٠٦) المرجع السابق ١/٢٥٩.
(١٠٧) المرجع السابق ١/٤١٧.
(١٠٨) المرجع السابق ١/٢١٦ وراجع ـ في مناقشة هذا المبدأ ـ محمد مندور: النقد المنهجي /١٢٢ ـ ١٢٥.
(١٠٩) المرجع السابق ١/١٤٣.
(١١٠) المرجع السابق ١/٤٩٥.
(١١١) المرجع السابق ١/٢٢٧.
(١١٢) المرجع السابق ١/٢٣٤.

العرف اللغوي الصارم المتعارف عليه عند الجمهور. ولا يلمح الآمدي ذلك التناقض ـ الذي يمكن أن يتهم به ـ بين قوله إنه لا يحظر على الشاعر الإبداع في مستغرب المعاني ومستطرفها وقوله: «وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألّا يخرج على سنن القوم»(١١٣).

إن الآمدي ينظر إلى الحرية التي ينبغي أن تُتاح للشاعر نظرة تنطوي على شيء غير قليل من سوء الظن والريبة. إنه أميل إلى الالتزام بما هو موجود وواقع أمّا خروج الشاعر على العرف والتقاليد فإنه مغامرة خطرة، لا يمكن أن تكون محمودة العواقب، أمّا المألوف والمعروف والشائع والواضح فهي صوى على طريق ممهد يسلكه الشاعر آمناً، تظلله وتبارك خطوه فيه، طريقة العرب ومذاهب العرب وعمود الشعر القديم. والآمدي في ذلك كله تلميذ مخلص للغويين وخاصة المبرد، وبين الرجلين لحمة وثيقة، فأستاذ الآمدي ـ أبو الحسن الأخفش ـ تتلمذ تلمذة مباشرة على المبرد. وإذا أدركنا أن المبرد كان يلحّ على الوضوح، وقرب المأخذ، وإصابة الحقيقة، وصحة المعنى، وجزالة الألفاظ(١١٤)، وأنه كان يتحمس للبحتري ويعجب به، إذا أدركنا ذلك تكشّفت لنا آثار التلمذة وأدركنا طبيعة المثل الفنية والذوق اللغوي الذي نضجت من خلاله نظرة الآمدي إلى اللغة الشعرية.

ولا بدّ أن تسيء مثل هذه النظرة فهم الاستعارة، وتنظر إلى ما يمكن أن يحدث فيها من تفاعل في الدلالة وإعادة لتشكيل عناصر الواقع نظرة مستريبة، خاصة أن مبدأ المعنى الثابت أو الدلالة الثابتة المعترف بها، والتي تساوي في ثباتها الرموز الجبرية، مبدأ لا يمكن أن يقيم استعارة أصيلة. ناهيك عن أن الأفكار الخاصة بوضوح الدلالة وسهولة الانتقال من معنى إلى آخر، والمناسبة والمشابهة والخضوع لتقاليد جاهزة هي بمثابة حدود صارمة للمجاز، لا يمكن أن تطبق بسهولة على أبي تمام شاعرا، لأن أبا تمام عبث بكثير من التصورات الأثيرة لدى اللغويين. لقد كانت استعاراته فخاً

---

(١١٣) المرجع السابق ١/٤٩٥.

(١١٤) راجع المبرد: الكامل ١/٢٨ ـ ٣٠، ٤٣، ٤٤، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢/١٥٩ ـ ١٦٠.

يوقع اللغويين في شراك عدم الفهم - وهو أمر جعل الصولي يسخر منهم سخرية مريرة[١١٥]ـ فإذا خرجوا منه أرقهم اضطراب الدلالة واستخدام الكلمات في غير ما وضعت له، واستشعروا نوعاً من الغرابة لم يألفوها في الشعر القديم، مما دفعهم إلى القول بأن أبا تمام « شاعر عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة »[١١٦].

والآمدي تلميذ مخلص للغويين، لا يستطيع أن يرى أبعد مما يرون، فهو يتمثل وجهة نظرهم، ويستشعر نفس حساسيتهم إزاء التجوز اللافت في الدلالة ويطالب مثلهم بضرورة الصحة اللغوية والوضوح. وليس الشعر ـعندهـ إلّا قرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له غير منافرة، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلّا إذا كان بهذا الوصف. وتلك هي طريقة الأوائل، ومذهب العرب، الذين يقدرون جودة السبك وقرب المأتى. فإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ـمثل أبي تمامـ عُدَّ حكيماً أو فيلسوفاً أو أي شيء آخر، لكنه لن يكون شاعراً لأنه خرج على طريقة العرب وعلى مذاهبهم[١١٧].

واستعارات أبي تمام ـفي ضوء هذا التصور العامـ استعارات غريبة لا تخضع للتقاليد، ولا تتوافق مع ذلك العرف اللغوي المأثور. والدليل العملي على ذلك قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

فهذه استعارة رديئة تنبع رداءتها من مخالفتها العرف اللغوي المفترض والذي لا ينبغي أن تخرج الاستعارات عن حدوده « والخطأ في البيت ظاهر

---

(١١٥) الصولي: أخبار أبي تمام /٢٨.
(١١٦) الآمدي: الموازنة ١/٢٢.
(١١٧) المرجع السابق: ١/ ٤٠٠ ـ ٤٠٢، ٤٩٦.

لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم، والرجحان، والثقل، والرزانة ونحو ذلك... ومثل هذا كثير في أشعارهم... وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون... ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ»(١١٨). وما يقال عن الاستعارة السابقة يقال عن بيت أبي تمام:

أجدر بجمرة لوعة اطفاؤه   بالدمع أن تزداد طول وقود

فهنا ـ أيضاً ـ خالف أبو تمام التقاليد اللغوية، وتجاوز الحدود اللغوية المباحة في المجاز، ولا بأس ـ إذنْ ـ من القول بأن البيت كله «خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفيء الغليل ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة... وهو كثير في أشعارهم، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذا السبيل سلكوا، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى في شعره متبعاً لمذاهب الناس... فلو اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى مالا يُعرَف في كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم»(١١٩). وعندما يقول أبو تمام:

وليست ديات من دماء هرقتها   حراماً ولكن من دماء القصائد

فلا بدّ أن يعلّق الآمدي قائلاً: «وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطاً، وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات»(١٢٠).

وكان اللجوء إلى نظام لغوي صارم متعارف عليه هو دعامة الآمدي ـ أيضاً ـ في رفض ما يتبدّى في استعارات أبي تمام من تجسيم للمعنوي

---

(١١٨) الآمدي: الموازنة ١/١٣٩ ـ ١٤٢ وانظر ١/٥٣٥.
(١١٩) المرجع السابق ١/١٩٩ ـ ١٠٠ وانظر ١/٥٣٥.
(١٢٠) المرجع السابق ١/٢٤١.

وتشخيص للمجرد. إنه يواجه أمثال هذه الاستعارات:

يا دهر قوم أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

* * *

تروح علينا كل يوم وتغتدي خطوب كأن الدهر منها يصرع

* * *

أنزلته الأيام عن ظهرها من بعد إثبات رجله في الركاب

ويؤرقه ما فيها من تشخيص الدهر والأيام، ويقول ان العرب كانت تستعير المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله. وأمثال هذه الاستعارات لا تجري على السنن العربي المفترض، فلا مناسبة أو مقاربة، أو مشابهة، بين أطرافها المكونة لها، على نحو ما نجد في الاستعارات المختارة من الشعر القديم. وبديهي أن هذا الخروج على ذلك النظام اللغوي المفترض أدّى بأبي تمام إلى مثل هذه الشناعة والقباحة والهجانة والبعد عن الصواب العقلي(١٢١). وهل يعقل أن يصدع الدهر، أو يكون له أخدع، أو يصبح للأيام ظهر وركاب، وهل يعقل أن يكون للبين وصل، أو للمطل مشي كما في قول أبي تمام.

جارى إليه البين وصل خريدة ماشت إليه المطل مشي الأكبد

«فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجاري البين وصلها، وكيف تماشي هي مطلها، ألا تسمعون، ألا تضحكون؟!»(١٢٢).

إن الخروج، هنا، على ذلك النظام اللغوي المفترض وتقاليده المجازية الثابتة إنما هو خروج على قواعد العقل نفسه، والمظهر العملي لذلك الخروج هو ما يبدو في استعارات أبي تمام هذه من خلع الحياة الانسانية على المجردات ومن تجسيد المعنويات على هذا النحو اللامعقول. أمّا عندما يقول أبو تمام:

---

(١٢١) المرجع السابق ١/ ٢٤٠ ـ ٢٥٠.

(١٢٢) المرجع السابق: ١/ ٢٦٤.

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربة غادرته عَوْداً ركوبا

فإن درجة اللامعقولية تقل ، شيئاً ما ، لأن أبا تمام قال : « ضربة غادرته عودا ركوباً » وذلك لأن العود المسن من الإبل يضرب على صفحتي عنقه فيذل. ومن ثم اقتربت الاستعارة من الصواب قليلا، لأن التشابه اتضح بعض الشيء وبانت المناسبة نوعاً ما، وصارت الاستعارة قريبة هوناً مما هو مألوف ومعتاد(١٢٣).

ولو قال أنصار أبي تمام للآمدي إن أبا تمام ليس بدعا في مثل هذا النوع من الاستعارات الذي يعيبه عليه، وإن في الشعر القديم استعارات شبيهة باستعارات أبي تمام من حيث طريقة تجسيدها للمعنوي أو كيفية تشخيصها للمجرد، مثل(١٢٤):

تيممن يافوخَ الدجى فصدعنه وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

أو قول تأبط شرا:

نحز رقابهم حتى نزعنا وأنف الموت منخره رثيم

أو قول أحد شعراء عبد القيس:

ولما رأيت الدهر وعراً سبيله وأبدى لنا ظهراً أجب مسلعا
ومعرفة حصاء غير مفاضة عليه ولوناً ذا عثانين أجدعا
وجبهة قرد كالشراك ضئيلة وصعر خديه وأنفا مجدعا

هناك يقول الآمدي إن أمثال هذه الاستعارات جاءت على سبيل التملح والهزل والسهو، وهي ــ بعد ــ قليلة في كلامهم ونادرة(١٢٥). والنادر والقليل « ليس مما يُعتمد ويُجعل أصلا يُحتذى عليه ويُستكثر منه »(١٢٦).

---

(١٢٣) المرجع السابق ١/٢٥٣.
(١٢٤) راجع الصولي: أخبار أبي تمام /٣٢ ــ ٣٣، ٢٤٧ ــ ٢٤٨.
(١٢٥) الآمدي: الموازنة ١/٢٥٩.
(١٢٦) المرجع السابق ١/٢٥٩ وانظر ١/٢٤٤، ٢٦١، ٣٥٩، ٥٢٣، ٥٢٤.

أمّا الذي ينبغي أن يُحتذى فهو الجيد «لسعة مجاله وكثرة أمثلته»[127]. وكما لا يقاس في اللغة على الشاذ والنادر والضعيف، كذلك الاستعارة والمجاز لا ينبغي أن يقاس فيها إلّا على الجيد والعام والمألوف. وهذا مبدأ لغوي مكين عند البصريين من أساتذة الآمدي في اللغة.

الآمدي ــ إذن ــ ناقد يناقش الاستعارة على أساس لغوي محض، ويتفهمها من خلال فهم جامد للغة الشعرية، فهو لا يقدر حرية الشاعر في تعامله مع اللغة، ولا يقدر ما في الاستعارة نفسها من تفاعل وتداخل في الدلالات. ولا بدّ أن يلحَّ الآمدي على محدودية التعبير الاستعاري وضرورة خضوعه للتقاليد اللغوية والعرف المجازي المأثور ويقول: «وليس كل شيء يحمل على المجاز»[128]. أو أن المجاز... له صورة معزوفة وألفاظ معتادة، لا يتجاوزها في النطق إلى ما سواها[129]، أو أن «للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت»[130]. ولو سألنا الآمدي عن حدود الاستعارة، أو صور المجاز لردنا إلى ما استجاده اللغويون من قبله، ونقله عنهم ابن المعتز في كتابه البديع خاصة ما استشعروا إزاءه وضوح الدلالة، وظهور علاقة المشابهة المفترضة بين الطرفين.

ولا تفترق نظرة الآمدي إلى المجاز والاستعارة ــ في جوهرها ــ عن نظرة قدامة. صحيح أن الآمدي أطال الوقوف أمام الاستعارة بينما لم يتأن قدامة إزاءها، لكن حديث قدامة عن المشابهة وتلمسه لها في الاستعارات القليلة التي ذكرها، لا يفترق كثيراً عن حديث الآمدي، أو عن سعيه الدائم وراء المشابهة، والمشاكلة، والمناسبة في الاستعارة. بل إن ما يقوله قدامة عن التناقض لا يفترق ــ في جوهره ــ عندما يطبق على الاستعارة، عمّا يقوله الآمدي من أن «الاستعارة لا تستعمل إلّا فيما يليق بالمعاني، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية، ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى

---

(١٢٧) المرجع السابق ١/٤١٧.
(١٢٨) المرجع السابق ١/٥٢٣.
(١٢٩) المرجع السابق ١/١٨٨.
(١٣٠) المرجع السابق ١/٢٥٩.

الخطأ والفساد »[131]. وجلي أن الحديث عن التضاد والتنافي والحدود والخطأ يردنا فوراً إلى مصطلحات قدامة الأثيرة وما يكمن خلفها من تصورات ومفاهيم.

ورغم كل ما يقال عن ثقافة قدامة المنطقية، وكتابه في صناعة الجدل أو تفسيره للمقالة الأولى من « السماع الطبيعي » لأرسطو، رغم ذلك كله فقد كان قدامة تلميذاً لثعلب والمبرد، وكان يستشعر نفس الحساسية التي استشعرها الآمدي ــ بعده ــ إزاء أي تغيير أو خروج على النظام اللغوي المفترض[132]، بل كان قدامة يستشعر نفس ما كان يستشعره بعض اللغويين من نفور إزاء أشعار المحدثين[133]. وإذا كان الآمدي أكثر حدة وأكثر إلحاحاً وتفصيلا في الجانب اللغوي، فإن ذلك يرجع إلى أنه كان يوازن بين شاعر التزم بعمود الشعر وتقاليد العرب وآخر افترض فيه الخروج على عمود الشعر والتقاليد، وهي موازنة لم تكن على بال قدامة الذي كان يريد أن يؤصِّل «علماً» لنقد الشعر وتمييز جيده من رديئه.

* * *

٥ ـ اتفاق النقاد في النظرة إلى الاستعارة

ابن طباطبا والحاتمي وقدامة والآمدي نماذج متنوعة، تكشف عن اتفاق أربعة من نقاد القرن الرابع فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى الاستعارة. إن

---

(١٣١) المرجع السابق ١/٢٤٢.

(١٣٢) راجع قدامة: نقد الشعر /١٢٦ ـ ١٢٨، وانظر ـ بوجه خاص مناقشة قدامة لكلمه « ضرير » في بيت الشاعر:

لأعلاجٍ ثمانيةٍ وشيخ ... كبير السن ذي بصر ضرير

وقارنها بمناقشة الآمدي (الموازنة ٢١٦/١) لكلمة « الجاهد » في قول أبي تمام:

فأفزع إلى ذخر الشؤون وعذبه ... فالدمع يذهب بعض جهد الجاهد

(١٣٣) يقول قدامة: نقد الشعر /٨٣ « فقد يجوز أن يكون حسن جيد غير طريف ولا غريب، وطريف غريب غير حسن ولا جيد.. وأمّا غريب وطريف لم يسبق إليه وهو قبيح بارد فملء الدنيا، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها ».

التكوين الثقافي لهؤلاء النقاد الأربعة مختلف، ومطامحهم التي حاولوا تحقيقها متمايزة ولكن نظرتهم إلى الاستعارة ـ في جوهرها ـ نظرة واحدة، والاختلاف الذي يقوم بينهم في التعامل معها إنما هو تنوع داخل وحدة شاملة. ولعل هذا يكشف لنا عن أن ما يمكن أن نفترضه من وجود فوارق حادة بين بيئات البلاغيين والنقاد إنما يقتصر على بعض التفصيلات الجزئية فحسب، دون أن ينسحب على التصورات الكلية أو المواقف الشاملة من العمل الشعري. إن هؤلاء الأربعة يصدرون عن موقف جذري واحد، قد تختلف مسالكهم في الوصول إليه وقد تتنوع طرائقهم في التعبير عنه، وتتفاوت قدراتهم على تعليله وتبريره، ولكن ثمة رباطا أساسيا يربط بينهم. هذا الرباط يتصل بطبيعة النظرة إلى الشعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة، وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون أن يكون وراءها بواعث داخلية، وتربط الشاعر ربطا واضحا بالواقع (والعرف) والتقاليد، دون أن تضع في اعتبارها قدراته الخلاقة التي تمارس جانباً من فعاليتها من خلال التعبير الاستعاري. والمظهر العملي لذلك كله هو ما استهجنه قدامة والحاتمي من استعارة صفات الحيوان للانسان، وما استنكره ابن طباطبا من توحد الشاعر، أو تفاعله، مع كائنات الحياة من حوله، وما استشعره قدامة من ريبة إزاء استعارات امرىء القيس وغيره، وما شنه الآمدي ـ أخيراً ـ من هجوم على أبي تمام لأنه استخدم الكلمات في غير ما وضعت له وخالف ما تعارفت عليه العرب في المجاز واللغة. كل هذا يكشف عن نزعة متأصلة تربط الشعر بالصنعة، وتشدّه إلى ما هو متعارف عليه، ولا تتعاطف مع فاعلية الخيال الشعري إلّا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب ومحافظة على علاقات الواقع الخارجي وتناسب أجزائه. ولا شك أن مثل هذه النزعة ترفض الجنوح في التعبير الاستعاري، وتستهجن البعد في الاستعارة وتستنكف أن تبني استعارة على أخرى، خاصة إذا أدّى هذا البناء إلى الغموض والخلط بين حدود الأشياء والمسميات.

ولن نجد هذه النظرة إلى الاستعارة عند ابن طباطبا وقدامة والحاتمي والآمدي فحسب، بل نجدها عند غير هؤلاء من بلاغيي القرن الرابع

ونقاده، أمثال الرماني والخطابي، وأبي الحسن الجرجاني، والعسكري، بل نجد هذه النظرة تستمر وتسود في القرن الخامس، يؤمن بها ابن رشيق وابن سنان، ويصدر عنها الباقلاني والمرزوقي، والشريف الرضي. ولم يحاول واحد من هؤلاء أن يناقش مناقشة جدية ما خلفه رجال القرن الرابع. إنه عبد القاهر الجرجاني، وحده، الذي يمثل الاستثناء لهذا الحكم.

إن عبد القاهر ــبحقــ لم يقبل كل ما خلّفه السابقون، بل حاول أن يناقش ويوازن ويرفض، ويقيم ــبذلك كلهــ تصوراً للاستعارة أنضج من تصورات كثير من سابقيه، وأكثر استناداً إلى أسس ومبادىء نظرية واضحة محددة. لقد واجه نظرات سابقيه المتفاوته والمتباينة، وحاول أن يوازن بينها ويقيم منها تصورا متناسقا، يجمع الأصول المتعارف عليها عند الجميع، ويرجعها إلى عللها وأسبابها التي لم تشغل سابقيه مثلما شغلته، ثم ينظر ــمن خلال هذه الأصولــ إلى الجوانب الثانوية والفروع، محاولاً أن يقومها ويطورها في ضوء تصور عام متسق، لا يمكن لمتأمله إلاّ أن يعجب به، حتى لو رفض كل ما يقوم عليه هذا التصور من أسس ومبادىء.

من هنا كان عبد القاهر يرى أن الاستعارة لا يمكن أن تُعالج علاجاً هينا أو عجولا، إذْ أنها ــمع التشبيه والتمثيلــ أصل كبير تتفرّع منه كل محاسن الكلام، وتدور حوله جهات المعاني وأقطارها[١٣٤]، «وفي الاستعارة ــبعدــ من جهة القوانين والأصول شغل للفكر، ومذهب للقول، وخفايا، ولطائف تبرز من حجبها بالرفق والتدرج والتأني»[١٣٥]. ولقد دفعه ذلك كله إلى التأني إزاء الاستعارة ــمثلما فعل مع غيرهاــ ومحاولة مَنْ سبقه من المتكلمين، ومن التراث اليوناني والأرسطي بوجه خاص. ولقد ساعده على الافادة من أرسطو أن التراث اليوناني نفسه قد أصبح متاحاً ومشروحاً، بشكل أفضل وأوضح مما كان عليه أيام قدامة، في

---

(١٣٤) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٦.
(١٣٥) المرجع السابق /٨٠.

الثلث الأول من القرن الرابع. وهذا كله يحتم أن نقف وقفة متأنية إزاء ما أنجزه عبد القاهر وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة.

* * *

٦ ـ عبد القاهر وتأصيل مفهوم الاستعارة

يتحدد موضوع الاستعارة ـ عند عبد القاهر ـ في أنك تثبت بها معنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكن يعرفه من معناه. بيان ذلك أنك عندما تقول: «رأيت أسداً» ـ في مقام الحديث عن رجل ـ فإن سامعك لا بدّ أن يعرف أن غرضك هو أن تثبت للرجل الذي تتحدث عنه أنه مساو للأسد في شجاعته وجرأته. والسامع عندما عقل هذا المعنى فإنه لم يعقله من لفظ «أسد» نفسه ولكن من معناه الضمني الذي يحدده وضعه الخاص داخل سياق بعينه. هذا الوضع الخاص للفظ هو الذي جعل السامع يفهم ويعي أنه لا معنى لجعل الرجل أسداً، مع العلم بأنه رجل، إلّا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إيّاه مبلغاً يتوهم معه السامع أنه أسد بالحقيقة. وإذا كان الأمر كذلك فإن الاستعارة ليست مجرد نقل للفظ «أسد» عما وضع له في اللغة، كما ذهب الرماني وأبو الحسن الجرجاني، والعسكري في القرن الرابع، إذ أن مثل هذا التعريف لا يوضح الهدف الحقيقي من الاستعارة عند عبد القاهر، وهو المبالغة القائمة على الادعاء فضلا عن أن مثل هذا التعريف يخلط بين الاستعارة وما سمي ـ بعد عبد القاهر ـ بالمجاز المرسل، الذي لا يقصد به المبالغة ولا يقوم على المشابهة، وإنما هو محض علاقة لنسبة بين طرفين، أطلقت من عقال المشابهة.

الاستعارة ـ عند عبد القاهر ـ طريقة من طرق الاثبات عمادها الادعاء فأنت في قولك: «رأيت أسدا» تدّعي في الرجل أنه ليس برجل وإنما هو أسد ومرادك بذلك أن تثبت للرجل صفات الأسد، وتدّعي أنه بلغ في شجاعته مبلغ الأسود(١٣٦). وبديهي أنك لم تطلق إسم الأسد على

(١٣٦) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٢٨١.

الرجل إلاّ بعد أن أعرته معنى الأسدية وأدخلته في جنس الأسود، وهذا هو الادعاء. وبديهي ـ أيضاً ـ أنك لم تفعل ذلك لأن الرجل قد صار أسدا بالفعل، لأنه لا معنى لجعل الرجل أسدا مع العلم بأنه رجل، إلاّ أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إيّاه مبلغا لا يمكن معه إلاّ أن يكون مفرط الشجاعة، وهذا هو الإثبات. وإذا كان الأمر كذلك فأنت لم تنقل الاسم ـ هنا ـ عمّا وضع له، لأن النقل يعني ـ ضمنا ـ أنك استبعدت المعنى الأصلي تماما، ولم تجعله في حسبانك، وهذا مالا يحدث في الاستعارة، لأن إرادتك النقل تظل دائما على ذكر منك فكيف يمكن أن تكون ناقلا للاسم عن معناه وقاصداً معناه في نفس الوقت؟ هذه استحالة منطقية، لا يحلّها ـ في رأي عبد القاهر ـ إلاّ أن تستبعد فكرة النقل من مفهوم الاستعارة، وتؤكد الادعاء[137].

وإذا كان الأمر كذلك فإن الاستعارة ليست نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنما هي ادعاء معنى الاسم لشيء، ولو كانت الاستعارة نقلا «وكان قولنا «رأيت أسدا» بمعنى رأيت شبيها بالأسد، ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالا أن يُقال: ليس هو بإنسان ولكنه أسد، أو هو أسد في صورة إنسان كما أنه محال أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد، أو يقال هو شبيه بأسد في صورة إنسان»[138]. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن ثمة استعارات لا يتصور فيها تقدير النقل البتة، فعندما يقول الحماسي ـ مثلا ـ:

إذا هزه في عظم قرن تهللت   نواجذ أفواه المنايا الضواحك

«فإنه لما جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها... فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه، لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلاّ أن تقول: إنه لما ادّعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هزّ السيف، وجعلها

---

(١٣٧) المرجع السابق /٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(١٣٨) المرجع السابق /١٨٤.

لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة مَنْ يضحك، حتى تبدو نواجذه من شدة السرور.. . فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها أدعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له، كلام قد تسامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عمّا وضع له بل مقراً عليه»(١٣٩).

ومؤدّى هذا الجدل أن الاستعارة ليست من قبيل التداخل بين الأشياء أو الخلط بين العوالم، إنها محض ادعاء بأن هذا هو ذاك، لكنه ـ مع ذلك ـ يظل مستقلا ومتمايزا لأن المسألة كلها ادعاء في ادعاء. وبديهي أن مثل هذا الفهم للاستعارة لا يفترق ـ في جوهره ـ عن النظرات السابقة على عبد القاهر في القرن الرابع، أو المعاصرة له في القرن الخامس، لأنه سواء أكانت الاستعارة نقلا أو ادعاء فإن جوهرها واحد، والتمييز بين طرفيها ثابت لا يهتز. ومن هنا كان عبد القاهر ـ مثل سابقيه ـ يلحُّ على ضرورة التناسب والمشابهة بين الطرفين، وضرورة النقلة السهلة من الاستعارة نفسها إلى حقيقتها وأصل معناها الذي يفترض أنها نبعت منه. ولا يخامر عبد القاهر أدنى شك في أن الاستعارة إنما هي من قبيل الترجمة الحسنة للمعنى، وانها لا تغير المعنى على الاطلاق. إنها طريقة من طرائق إثبات المعنى وتأكيده، وادعاء أن هذا قد أصبح ذاك دون أن يكون كذلك بالفعل. ولا يجول بخاطر عبد القاهر أن المعنى الذي نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم، وإنما هو معنى جديد، نبع من تفاعل كلا الطرفين اللذين يكونان الاستعارة.

من المؤكد أننا ـ في كل استعارة أصيلة ـ لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي

---

(١٣٩) المرجع السابق /٢٨٢.

يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي. وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن ـ في الحقيقة ـ إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه. وبهذا الفهم لا تصبح الاستعارة من قبيل النقل أو التعليق، أو الأدعاء، وإنما تصبح ـ لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول ريتشاردز ـ «عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين، تعملان معاً، خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها ـ أي الاستعارة ـ محصلة لتفاعلهما»(١٤٠).

ولكن مثل هذا الفهم لن يكون ـ في نظر عبد القاهر ـ إلّا ضرباً من العبث، لأنه يخل بمبدأ التمايز بين الأشياء، ويعبث بالنسب المنطقية المفترضة بين العناصر والمسميات. ومفهوم الادعاء نفسه ـ فضلاً عن ربط الاستعارة بالإثبات ـ إنما هو من أثر الثقافة المنطقية والكلامية التي كان على عبد القاهر أن يتزود بها باعتباره من الأشاعرة. ويبدو أن الرجل تأثر تأثرا شديدا بما قاله الفلاسفة من أن الشعر قسم من أقسام المنطق، وإن القول الشعري من قبيل القضايا والأقيسة المنطقية الخادعة، ولعلّ هذا هو السبب القريب الذي جعله يتعامل مع الشعر ـ في أحيان كثيرة ـ على أنه قياس منطقي، يقوم على نوع من المخادعة يقصد بها إثبات صفة من الصفات، يريد الشاعر إلحاقها بالموضوع أو الشيء الذي يتحدث عنه.

كان عبد القاهر ـ في ضوء مثل هذا الفهم للشعر ـ يتحدث عن التشبيه والاستعارة والكناية باعتبارها من أوجه الدلالة على الغرض. و «أوجه الدلالة على الغرض» مصطلح يعني، عند عبد القاهر، أن تذكر ما تستدل به على ما تريد إثباته للغرض أو الموضوع الذي تتحدث فيه(١٤١). وإذا كان الأمر إثباتاً واستدلالاً فإنه من الطبيعي أن ينظر عبد القاهر إلى التشبيه على أنه قياس، فيقول: «التشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب

(١٤٠) Richards, The Philosophy of Rhetoric, p. 93.

(١٤١) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣١٢.

وتدركه العقول وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان »[١٤٢]. ويتجلّ المظهر العملي لذلك الفهم في أنك إذا قلت في شيء « هو كخافيه الغراب » ـ مثلا ـ « فقد أردت أن تثبت سوادا زائدا على ما يُعهد في جنسه، وأن تصحح زيادة هي مجهولة له، وإذا لم يكن ههنا ما يزيد على خافيه الغراب في السواد فليت شعري ما الذي تريده من قياسه على غيره »[١٤٣]. ويمثل هذا الفهم لا بدّ أن يكون التشبيه هو « أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل كما يُفصَل بالنور بين الأشياء »[١٤٤]. وما يقال عن التشبيه يقال عن الكناية لأننا ـ في رأي عبد القاهر ـ نثبت فيها الصفة بإثبات دليلها ونوجبها ـ أي الصفة ـ بما هو شاهد في وجودها[١٤٥]. والاستعارة مثل التشبيه تماماً من حيث الخصائص المنطقية. لأن التشبيه « كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره »[١٤٦]. ومعنى ذلك أن الاستعارة طريقة في الاثبات شأنها ـ في ذلك ـ شأن التشبيه سواء بسواء، وهي ـ إن افترقت عنه ـ لا تفترق إلاّ في كيفية الاثبات ودرجة الادعاء. إنك عندما تقول: « لقيت أسداً » فهذه استعارة لأنك أنزلت زيداً منزلة الأسد بأمر قد ثبت له، ومن ثم لا تحتاج إلى إثبات، أمّا إذا قلت: « زيد أسد » أو « زيد هو الأسد » أو « إن لقيته لقيت به الأسد » فهذه أنواع من التشبيه البليغ، لأنك أخرجت كلامك عن زيد « مخرج ما يحتاج إلى إثبات وتفسير بعكس القول الأول »[١٤٧]. أي أن الفارق بين التشبيه البليغ والاستعارة إنما هو فارق في درجة الإثبات ليس غير. وعلى هذا الأساس يمكن أن نضع درجات للإثبات يقع التشبيه في أسفلها وفي أعلاها الاستعارة، تبعاً لشدة

---

(١٤٢) المرجع السابق /٢٠.
(١٤٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٠٢.
(١٤٤) المرجع السابق /٧٨ ـ ٧٩.
(١٤٥) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٤٥، ٤٩.
(١٤٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٨.
(١٤٧) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٤٦ وأسرار البلاغة /٣٠١ ـ ٣٠٣.

الاثبات وقدرة الشاعر على تحقيقه. ويظل التشبيه شأنه شأن الاستعارة، عملية قياس منطقي تستهدف إثبات المعنى.

وطالما أن عبد القاهر يفكر في التشبيه والاستعارة على هذا النحو، وبمصطلحات منطقية وكلامية، فمن الطبيعي أن تكون الاستعارة نوعاً من أنواع الادعاء «المنطقي والكلامي». في التشبيه أنت تصنع نوعاً من القياس يقوم على المماثلة والمشابهة، ولكنك في الاستعارة تتجاوز تلك المماثلة والمشابهة بعد أن تضم طرفي الاستعارة معا وتستبدل ثانيهما بأولهما. في التشبيه يظل هذا غير ذلك وإنْ كان يشبهه، وفي التمثيل تظل هذه الحالة شبيهة بتلك وإنْ كانت غيرها. أمّا في الاستعارة فأنت تحاول إلغاء هذه المغايرة والمخالفة، وتدّعي أن هذا قد أصبح عين ذاك، ومن ثم تقيمه مقامه، فإذا قلت: «لقيت أسدا» فأنت ـ في النهاية ـ «تضع اللفظ بحيث يخيل أن معك نفس الأسد كي تقوي أمر المشابهة وتشدده»(١٤٨).

وعلى هذا الأساس فنحن لا نطلق لفظ الاستعارة على المشبه إلاّ بعد ادعاء دخوله في جنس المشبه به، وبعد أن نتحول من الصيغة المنطقية «هذا مثل ذاك» إلى صيغة «هو هو»(١٤٩). وهو تحول يبرر المزية التي تحتلها الاستعارة من الوجهة المنطقية الخالصة، وكما يقول عبد القاهر: «إنك إذا قلت: رأيت أسداً كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة، حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنه إذا كان أسداً فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة، وكالمستحيل أو الممتنع أن يعرى عنها، وإذا صرّحت بالتشبيه فقلت: رأيت رجلا كالأسد، كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجح بين أن يكون وبين أن لا يكون، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء»(١٥٠).

---

(١٤٨) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٢٣.

(١٤٩) المرجع السابق /٢٣١ ــ ٢٣٢ ودلائل الاعجاز /٢٨٦.

(١٥٠) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٥٠ وقارن بابن الزملكاني: التبيان /٤٦ والسكاكي: المفتاح /١٩٥.

وإذا كان الأمر كذلك، وكانت الاستعارة ادعاء وإثباتا فانه لا يمكن أن تكون مزيتها في المثبت دون الاثبات «واعلمْ أنـه قد يهجس في نفس الانسان شيء يظن من أجله أنه ينبغي أن يكون الحكم في المزية التي تحدث بالاستعارة أنها تحدث في المثبت دون الإثبات، وذلك أن تقول: إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه، وأنه تناهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به، وإذا كان كذلك كانت المزية الحادثة بها حادثة في الشبه، وإذا كانت حادثة في الشبه، كانت في المثبت دون الاثبات. والجواب عن ذلك أن يُقال إن الاستعارة ــلعمري ــ تقتضي قوة الشبه وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به. ولكن ليس ذاك سبب المزية، وذلك لأنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغي ــإذا جئت به صريحا فقلت: رأيت رجلا مساويا للأسد في الشجاعة، وبحيث لو صورته لظننت أنك رأيت أسدا، وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة ــ أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك رأيت أسدا، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون »[١٥١].

مثل هذا التصور يقدم حلا موفقاً ــعلى المستوى المنطقي ــ لمشكلة الصدق والكذب في الاستعارة. إننا لو قلنا إن المزية الحادثة في الاستعارة تحدث في المثبت كانت الاستعارة كاذبة، لأنه لا صحة لقولنا « قابلت أسدا » لو قصدنا بذلك أن الرجل قد صار أسدا بالفعل. ولكن إذا قلنا: إن الاستعارة في الإثبات: كان معنى ذلك أن الاستعارة ليست من قبيل الأقوال الكاذبة، وإنما هي من قبيل الأقوال الصادقة، والدليل على ذلك « أن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره »[١٥٢]. وبذلك تصبح الاستعارة ــعلى المستوى المنطقي ــ صادقة وليست كاذبة. وكيف يمكن أن توصف الاستعارة بالكذب وهي كثيرة الورود في القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿ واشتعل الرأس شيبا ﴾. ولا شبهة أنه ليس المعني في الآية إثبات

---

(١٥١) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٢٩١.

(١٥٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٥٢.

الاشتعال ظاهرا، وإنما المراد إثبات شبهه فحسب. إن القول الكاذب هو ما يثبت فيه القائل أمرا غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى. وليست الاستعارة من هذا القبيل. إن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في انك إذا رجعت إلى أصله « وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدّعي دعوى لها سَنْخٌ في العقل »[١٥٣]. وإذا كان الأمر كذلك فإن شبهة الكذب التي تلحق الاستعارة من اقترانها، لدى بعض المناطقة، بالتخييل، واعتبارها شكلا من أشكال القياس الكاذب، لا بدّ أن تسقط، لأن فاعلية الاستعارة قرينة الاثبات فحسب، فضلاً عن أنها ادعاء بالشبيه لا بالنقيض.

وإذا تجاوزنا هذا المجال المنطقي الخالص ودخلنا في المجال الكلامي لم يعد هناك ما يبرر حساسية أهل الظاهر من التأويل المجازي للقرآن الكريم، وتوهمهم أن المجاز ــ والاستعارة أهم أقسامه ــ إنما هو من قبيل القول الكاذب الذي ينبغي أن ننزّه القرآن الكريم عنه. وهذا فهم لا أساس له عند عبد القاهر لأن الاستعارة ــ تبعاً للتصور السابق ــ لا تغير المعنى أو تعدّله، وإنما تغير طريقة تقديمه وإثباته، وتجعله آنق وأشد تأثيراً مما لو قُدِّم عاريا، دون ثوب الاستعارة أو كسائها. إن الاستعارة من « العارية »، وحالها من المعنى حال الثوب يعاره الرجل فيتغير مظهره الخارجي، ويكتسي مهابة، أو جمالا، أو قبحا، لكن ذلك كله من قبيل الأعراض الطارئة التي لن تدوم إلّا بدوام مدة الاعارة. وكما أنك لا تستطيع أن تخلع الرجل من السوقة وتغير من جوهره عندما تخلع عليه ثياب الملوك وتلبسه زيهم، إذْ يظل الملوك ملوكاً والسوقة سوقة رغم الأزياء والأردية[١٥٤]، كذلك المعنى محال أن يتغير في ذاته، عندما يكتسي ثياب الاستعارة، أو يتبدّى في حللها. وعلى هذا الأساس فلا بدّ أن تكون المزية التي تراها لقولك: « رأيت أسداً » على قولك، « رأيت رجلا لا يتميز عن

(١٥٣) المرجع السابق /٢٥٣ وقارن بالسكاكي: المفتاح /١٧٦، والرازي: نهاية الايجاز /٤٧.

(١٥٤) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٠٠ ــ ٣٠١.

الأسد في شجاعته وجرأته » ليست في أنك أفدت بالقول الأول زيادة في مساواة الرجل بالأسد بل في أنك أفدت تأكيدا وتشديدا، وقوة في إثباتك له هذه المساواة « فليس تأثير الاستعارة إذنْ في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به »(١٥٥).

قد يستنكر ذوقنا المعاصر مثل هذا الفهم للاستعارة. وقد نرى أن عبد القاهر أساء فهم طبيعتها، ولم يستطع الاقتراب من جوهرها الخلاق، على النحو الذي نتصوره، وقد نقول إنه خلطها بشيء غير قليل من مباحث المنطق وعلم الكلام. ولكن ذلك كله لا يمنعنا من أن نلاحظ ــ على الأقل ــ أن تصوره للاستعارة أنضج من تصورات سابقيه، وأكثر اتساقا، بغض النظر عن اختلافنا معه. ومن المهم ــ هنا ــ أن نلاحظ أن نضج تصور عبد القاهر للاستعارة قد مكّنه من أن يرد لها شيئا غير قليل من قيمتها التي تجاهلها سابقوه، فضلاً عن أنه قد استطاع أن يوضح بعض جوانب من الاستعارة لم يوضحها أحد ــ فيما أعلم ــ من سابقيه الذين بحثوها.

أمّا من حيث قيمة الاستعارة، فقد انتهى عبد القاهر إلى عدها أعلى مقاما من التشبيه، فهي ــ من ناحية ــ أكثر تحقيقاً لعملية الادعاء، وأكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب « وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها لا ناصر لها أعز منها ولا رونق لها مالم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة مالم تكنها »(١٥٦). والاستعارة ــ من ناحية أخرى ــ أكثر اختصارا وإيجازا من التشبيه، إذ أنها « صورة مقتضبة من صوره »(١٥٧). ومن هذا الجانب في الاستعارة تتأتى خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون بالتكثيف، والتي يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة لأنها « تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة

---

(١٥٥) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٤٩.
(١٥٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٤١.
(١٥٧) المرجع السابق /٢٨.

من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر »[١٥٨].

وهذه نظرة إلى الاستعارة تختلف عماّ في القرن الرابع عند ابن طباطبا، والحاتمي وقدامة، وأبي الحسن الجرجاني، فإيثار التشبيه عند هؤلاء واضح، أمّا قُدامة فقد عدّه غرضا أساسيا من أغراض الشعر، وأمّا أبو الحسن الجرجاني فقد جعله أصلا من أصول عمود الشعر، في حين عدّ الاستعارة نافلة من النوافل يمكن الاستغناء عنها، وأمّا ابن طباطبا فقد تجاهلها وخصَّ التشبيه بكثير من عنايته وإيثاره.

وتفضيل عبد القاهر الاستعارة على التشبيه أمر يـذكرنـا بأرسـطو، وأغلب الظن أن عبد القاهر قد تأثر خطى المعلم الأول في هذا التفضيل، وأفاد من شرّاحه العرب. إن أرسطو يرى أن ثمة فارقا بين الاستعارة والتشبيه، إذْ « عندما يقول الشاعر عن أخيلوس: « وثب مثل الأسد » فإن ذلك تشبيه، أمّا إذا قال : « وثب الأسد » كان ذلك استعارة، إذْ غير الشاعر معنى كلمة الأسد وأطلقها على أخيلوس من أجل اشتراكهما في صفة واحـدة هي الشجاعـة »[١٥٩]. ثم يقول أرسـطو ــ في موضـع آخر من الخطابة ــ « أمّا بالنسبة للتشبيه فإنه ــ كما قلنا من قبل ــ مثل الاستعارة، لكنه يختلف عنها في زيادة كلمة، ولذلك كان أقل منها جلبا للمتعة، لأنه لا يقول إن هذا هو ذاك وإن كان العقل لا يقضي بذلك »[١٦٠]. ومعنى ذلك أن الاستعارة ــ في رأي أرسطو ــ تتميز عن التشبيه بأمرين. أمّا أولهما فيرجع إلى اختصارها وإيجازها[١٦١]، وأما ثانيهما فيرجع إلى تحقيقها لما يسميه عبد القاهر بالادعاء.

لقد وعى عبد القاهر هذه التفرقة الأرسطية بين التشبيه والاستعارة عن طريق اطلاعه على الترجمة القديمة للخطابة، أو على شرح أبن سينا لها. أمّا

---

(١٥٨) المرجع السابق /٤١.

(١٥٩) Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 399.

(١٦٠) Ibid, p. 397.

(١٦١) ايجاز الاستعارة مرتبط بمفهوم خاطىء، ما زال سائدا، مؤداه أن التشبيه أقدم من الاستعارة في الخبرة البشرية، والعكس هو الأقرب إلى الصواب.

عن الترجمة القديمة للخطابة، فمن الواضح أن المترجم قد وعى التفرقة الأرسطية بين الاستعارة والتشبيه. ورغم أن المترجم لم يكن يحسن التعبير عن المفاهيم الأرسطية، ويعبر عنها بأسلوب مضطرب، ورغم أنه كان يطلق على التشبيه اسم « المثال » وعلى الاستعارة اسم « التغيير »، فإنه كان يدرك أن التشبيهات « أقل لذاذة لأنها تكون أطول. . . فلا تتشوف لها النفس »[١٦٢]. أمّا عن ابن سينا فقد وعى التفرقة الأرسطية جيدا، وعبر عنها بأسلوب أكثر استواء وإبانة من المترجم، فقال: والتشبيه يجري مجرى الاستعارة، إلاّ أن الاستعارة تجعل الشيء غيره، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره لا غيره نفسه، كما قال القائل: إن أخيلوس وثب كالأسد »[١٦٣]. ولن ننسى ــ في هذا المقام ــ أن المثال الذي يلوكه عبد القاهر كثيرا، وهو « زيد أسد »، لا يفترق عن مثال أرسطو إلاّ في أن الأسم الأعجمي « أخيلوس » قد تحول إلى أسم عربي خالص[١٦٤].

ويبدو أن معرفة عبد القاهر بالأفكار الأرسطية في الاستعارة جعلته ينتهي إلى نتيجة ضمنية مؤدّاها أن الاستعارة والمجاز، إنما هما عرف عام في جميع اللغات، لا تنفرد به اللغة العربية، أو يستحق أن يكون موضع فخر لها دون غيرها. لقد توهم كثيرون ممَّنْ سبقوا عبد القاهر أن الاستعارة والمجاز موضع فخر خاص للغة العرب، وذهبوا ــ متأثرين في ذلك بحماس الرد على دعاوى الشعوبية في القرن الثالث ــ إلى أن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب وقالوا: إن كلام العرب وحي وإشارات واستعارات ومجازات، ولهذا كان كلامهم ــ بالقياس إلى غيرهم ــ في المرتبة العليا من الفصاحة[١٦٥].

---

(١٦٢) عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، الخطابة /٢١٣.

(١٦٣) ابن سينا: الخطابة /٢١٢ وقارن بابن رشد / تلخيص الخطابة /٦٥٢.

(١٦٤) انظر طه حسين: تمهيد في البيان العربي /١٢ ــ ١٣.

(١٦٥) راجع الجاحظ: الحيوان ٣٢/٥ وابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /١٥ وابن فارس: الصاحبي /١٢ ــ ١٣ وأمالي المرتضي ٤/١ وابن رشيق: العمدة ٢٦٥/١ والزمخشري: الدر الداثر /٩.

ولقد ذهب صاحب البرهان –في القرن الرابع– إلى القول بأن الاستعارة «إنما احتيج إليها في كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم، وليس هذا في لسان غير لسانهم»[١٦٦]. وهذا قول جعل ابن رشيق –في القرن الخامس– يذهب إلى أن الاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتداراً ودالة، وليس ضرورة «لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم»[١٦٧]. وهذا كله من قبيل الفخر الجاهل الذي لا يعرف حقائق اللغات، بل لا يعرف كثيراً عن طبيعة الاستعارة. ولكن عبد القاهر لا يوافق على ذلك كله، لقد علمه أرسطو أن للأمم الأخرى مجازاتها واستعاراتها، التي قد لا تقل غزارة أو أصالة عن مجازات العرب واستعاراتها. ومن هنا قال عبد القاهر إن الاستعارة إنما هي من قبيل العرف اللغوي العام في جميع اللغات. «فقولك: «رأيت أسداً»، تريد وصف رجل بالشجاعة، وتشبيهه بالأسد على المبالغة، أمرا يستوي فيه العربي والعجمي وتجده في كل جيل، وتسمعه من كل قبيل، كما أن قولنا: «زيد كالأسد» على التصريح بالتشبيه كذلك، فلا يمكن أن يدعى أنّا إذا استعملنا هذا النحو من الاستعارة فقد عمدنا إلى طريقة في المعقولات لا يعرفها غير العرب، أو لم تتفق لَمْنْ سواهم... فإذا ذكر المجاز، وأريد أن يعد هذا النحو من الاستعارة فيه، فالوجه أن يُضاف إلى العقلاء جملة، ولا تستعمل لفظة توهم أنه من عرف هذه اللغة وطرقها الخاصة بها»[١٦٨]. ولا شك أن هذه نظره أكثر نضجا ووعيا، من كل ما ذهب إليه بعض رجال القرن الثالث أو الرابع، أو الخامس، أمثال الجاحظ، وابن قتيبة، أو ابن فارس، أو ابن رشيق.

ولم يعد عبد القاهر النظر في قيمة الاستعارة وامتيازها على التشبيه فحسب بل إنه أعاد النظر –أيضاً– في الأحكام المتصلة بقيمة بعض

---

(١٦٦) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان /١٤٢.

(١٦٧) ابن رشيق: العمدة ١/٢٧٤.

(١٦٨) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٢ ــ ٣٣.

الاستعارات. لقد مكنه ربطه الاستعارة بالمبالغة[169]، من التمييز بين الاستعارات على أساس وظيفي واضح، وبالتالي ــ من إعادة النظر فيما سُمي قبله بفاحش الاستعارة. إن عبد القاهر يفرِّق بين نوعين من الاستعارة: ما يسميه بالاستعارة المفيدة، وما يسميه بالاستعارة غير المفيدة. أمّا النوع الأول فهو الذي يحقق المبالغة ويقوم على الادعاء، وأمّا الثاني فإنه مجرد تجوزات لفظية عادية، لا يقصد منها غاية ذات أهمية خاصة، وإنما هي محض توسع في أوضاع اللغة «كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة، بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للانسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، وما شاكل كل ذلك من فروق، ربما وجدت في غير لغة العرب، وربما لم توجد»[170]. وهو يرى أنه كان لا ينبغي أن يضع هذا النوع في الاستعارة «ولكني رأيتهم قد خلطوه بالاستعارات وعدّوه معدها فكرهت التشدد في الخلاف، واعتددت به في الجملة، ونبهت على ضعف أمره بأن سميته استعارة غير مفيدة»[171].

ويلاحظ عبد القاهر أن السابقين عليه قد خلطوا النوعين ولم يميزوا بينهما لأنهم لم يضعوا في اعتبارهم فكرة المبالغة التي تقوم عليها الاستعارة. لقد عدّ اللغويون الاستعارة في بيت مزرد:

فما رقد الولدان حتى رأيته   على البكر يمريه بساق وحافر

من قبيل الخطأ اللغوي، وقالوا: إنه أراد أن يقول «بساق وقدم» فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم[172]. وأطلق قدامة والحاتمي

---

(١٦٩) ربما كان من الأمانة أن نقول إن ربط الاستعارة بالمبالغة فكرة موجودة منذ القرن الرابع وخاصة عند الرماني، وابن جني الذي يقول «الاستعارة لا تكون إلاّ للمبالغة وإلاّ فهي حقيقة» (العمدة ١/ ٢٧٠) ولكن عبد القاهر أكد الفكرة ووسعها على نحو لم يفعله سابقوه

(١٧٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٩.

(١٧١) المرجع السابق /٣٧٣.

(١٧٢) «قال الأصمعي: كلام العرب إنما هو مثال شبيه بالوحي، لا سيما الشعر، لأنه موضع اضطرار، اذ كان على رويّ واحد، ووزن لا بدّ من اقامته، وكانت :

على مثل هذه الاستعارة صفات مثل «فاحش الاستعارة»، أو «الاستعارة المستهجنة». ولكن عبد القاهر لا يوافق على ذلك، ولا ينظر إلى الاستعارة بمثل تلك النظرة الضيقة، التي ينظر بها قدامة والحاتمي، إنه يرى أن استبدال القدم بالحافر في البيت السابق يمكن أن يُعدَّ من قبيل الاستعارات المفيدة، لأنه يؤكد المعنى ويثبته ويبالغ فيه، وذلك أمر لا يمكن تقديره إلّا بتقدير السياق الموضوعي الذي ورد فيه البيت(١٧٣).

وإذا كانت الاستعارة ـ عند عبد القاهر ـ نوعاً من الادعاء يقوم على المشابهة، فإن مثل ذلك الادعاء لا يتحقق ـ عادة ـ بطريقة واحدة، بل تتنوع مسالكه وتتفاوت درجاته، وبالتالي تتفاوت درجات المشابهة والمناسبة التي تربط بين الطرفين في الاستعارة. أحياناً يقوم الادعاء على مشابهة بسيطة، مؤداها أن (أ) قد صار (ب) مثل قولهم: «قابلت أسدا في الحمام»، أو «رنت لنا ظبية» وأحياناً أخرى يتجاوز الادعاء ذلك، ويسرف في التوحيد بين (أ) و (ب) ولا يكتفي بذلك بل يمضي في تدعيم صفات (ب) متناسياً أنها محض لفظة مستعارة كما يحدث في الاستعارة المرشحة ـ وهي تسمية متأخرة(١٧٤). وقد يتناسى الشاعر ـ وهو المدعي في هذه الحالة ـ (ب) أصلا ويحذفها ويأتي بصفاتها فحسب، كما يحدث في الاستعارة المكنية، التي لا يواجهنا فيها الاسم المستعار وإنما يواجهنا ما

= حروف بعضه أقل من حروف بعض عددا وأثقل وزنا، فاذا لم يستقم للشاعر أن يضع الحرف موضعه لاختلاف الوزن، ووضع مكانه ما يدل عليه، مما يستتم بناؤه، الذي ذهب إليه كقول مزرد.

فما رقد الولدان حتى رأيته ... على البكر يمريه بساق وحافر

فجعل للانسان حافراً ولا حافر له». راجع الحاتمي : حلية المحاضرة/١٣.

(١٧٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٦.

(١٧٤) الاستعارة المرشحة هي الاستعارة التي يُراعى فيها جانب المستعار، ويوضع في مقابلها الاستعارة المجردة، وهي التي يُراعى فيها جانب المستعار له، ويبدو أن الزمخشري هو صاحب هذه التسمية (راجع الكشاف ٢/٩١٢-٢٢٠) على أن الذي أوضح الفارق بين الاثنين تماماً هو الفخر الرازي (راجع نهاية الايجاز/٩٢) وكلا الرجلين يعتمد اعتمادا أساسيا على عبد القاهر، بل إن كتاب الفخر الرازي ليس إلّا تلخيصا وتنظيماً لكتابي عبد القاهر الاسرار، والدلائل.

ينوب عنه ويشير ضمناً إليه، أو يكون كناية عنه. مثل ذلك النوع الأخير من الاستعارة أرّق الآمدي ــ من قبل ــ وجعله يسرف في الهجوم على أبي تمام، وأصاب أبا الحسن الجرجاني بشيء غير قليل من الاضطراب، مما جعله ينتهي إلى موقف مشابه كل المشابهة لموقف الآمدي[١٧٥]. وفي القرن الخامس تحدث ابن سنان[١٧٦]، وابن رشيق عن الاستعارة المكنية ــ وإنْ لم يعرفا اسمها ــ بشيء غير قليل من سوء الظن والريبة، انتهى إلى استبعادها من مجال الاستعارة الجيدة، أمّا ابن رشيق فقد قال: إن من الشعراء مَنْ يخرج الاستعارة مخرج التشبيه كما قال ذو الرمّة:

أقامت به حتى ذوى العود والتوى وساق الثريا في ملاءته الفجر

ومنهم مَنْ يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه كقول لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذْ أصبحت بيد الشمال زمامها

ثم يعلق على هذين القسمين قائلا: «وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع بيت ذي الرمّة ناقص الاستعارة، وإن كان محمولاً على التشبيه، ويفضل عليه ما كان من نوع بيت لبيد. وهذا عندي خطأ لأنهم يستحسنون الاستعارة القريبة. وعلى ذلك مضى جلّة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه، ويليق به، كان أولى مما ليس منه في شيء»[١٧٧].

هذا الاضطراب الذي وقع فيه الآمدي، وأبو الحسن الجرجاني، وابن رشيق إزاء الاستعارة المكنية كان له ما يبرره، فمثل هذه الاستعارة تقوم ــ عادة ــ على نوع من «التشخيص»[١٧٨]، يصعب معالجته من خلال

---

(١٧٥) راجع الجرجاني: الوساطة /٤٢٩، ٤٣٣.

(١٧٦) ابن سنان: سر الفصاحة /١١٠، ١١٣ ــ ١١٤، ١١٦.

(١٧٧) ابن رشيق: العمدة ٢٦٩/١.

(١٧٨) يُستخدم «التشخيص» مقابلا لكلمة (Personification) وهي مصطلح يستخدم للاشارة إلى خلع صفات ما هو حي أو انساني ــ في الأغلب المعتاد ــ على الأشياء المادية أو التصورات العقلية المجردة راجع:

تلك العلاقة الضيقة المفترضة بين المستعار والمستعار له، وإنما ينبغي أن يعالج من خلال مبدأ جوهري، يقدر طبيعة الفعالية الخاصة التي يمارسها الخيال الشعري داخل القصيدة. وقد كان يمكن لعبد القاهر أن يعالج الاستعارات المكنية على أنها نوع من التشخيص الذي تحدث عنه أرسطو، وكان يمكن أن يساعده على ذلك معرفته بشيء من أفكار أرسطو، عن قدرة الاستعارة على بث الحياة في الجوامد، ألَمْ يقل ــ متأثراً بشرّاح أرسطو ــ إن الاستعارة تجعل الجماد حيا ناطقا، وترينا المعاني الخفية بادية جلية(١٧٩). ولكن الحديث عن التشخيص لا يمكن أن يغري عبد القاهر بالخوض فيه كثيرا، لأنه متكلم أشعري، وهذه صفة تجعله يشعر أن المضي في التسليم بالتشخيص، والإلحاح عليه، قد ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد وغيرهما من الأمور التي تتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة. ومن ثم كان على عبد القاهر ــ لكي يفضّ الجدل الدائر حول الاستعارة المكنية، ويقضي على الحساسية الدينية التي يمكن أن تسببها ــ أن يسلك طريقاً مغايرا لطريق التشخيص ويلحّ ــ بدلاً منه ــ على فكرة المشابهة بين طرفي الاستعارة، ولكنه لا يعالجها من خلال ذلك الفهم البسيط الذي عالجها به سابقوه، وإنما يحاول أن يوسع أساس المشابهة نفسها، ويسمح لها ــ ما دامت قائمة ــ بأن تظهر من خلال طرائق متباينة ومتنوعة. ولعلّ أرسطو ساعده على ذلك أيضا، بشكل غير مباشر، لأن طريقة المشابهة في الاستعارة المكنية يمكن أن تتشابه مع علاقات التناسب التي تقوم عليها

= Owen Thomas, Metaphor and Related Subjects, p. 48.

ومن هذا التعريف المبسط نرى أن النقاد المحدثين يستعملون كلمة « تشخيص » وحدها للدلالة على عملية اضفاء الحياة أو الشكل الانساني على « المعنوي المجرد » « والمادي الحي » أو الجامد. والمصطلح ــ على أي حال ــ قد أصبح شبه مهجور من النقاد الجدد الذين يؤثرون ــ تبعاً لنظريتهم الخاصة في الشعر ــ الاستعارة على التشبيه، والرمز على التشخيص، والأسطورة على التمثيل (Allegory) راجع: Norman Freidman Imagery, p. 360.

(١٧٩) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٤١.

« الاستعارة بالمناسبة » عند أرسطو(١٨٠).

يقول عبد القاهر إن الاستعارة المفيدة يقع فيها الاسم ـ أو ما يقوم مقامه ـ مستعاراً على ضربين: « أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه، وتجعله متناولا له تناول الصفة ـ مثلا ـ للموصوف... والثاني أن يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائبا منابه ومثاله قول لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذْ أصبحت بيد الشمال زمامها

ذلك أنه جعل للشمال يدا، ومعلوم أنه ليس هناك مشار اليه، يمكن أن تجرى اليد عليه كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك: « انبرى لي أسد يزأر »، و « سللت سيفا على العدو لا يفل »... لأن معك في هذا كله ذاتا ينص عليها، وترى مكانها في النفس إذا لم تجد ذكرها في اللفظ، وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد، بل ليس أكثر من أن تخيّل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده ومقادته في كفه، وذلك كله لا يتعدّى التخيل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يحس، وذات تتحصل، ولا سبيل لك إلى أن تقول: كنى باليد عن كذا، وأراد باليد هذا الشيء، أو جعل الشيء الفلاني يدا كما تقول: كنى بالأسد عن زيد وعنى به زيدا وجعل زيدا أسدا، وإنما غايتك التي لا مطلع وراءها أن تقول أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفا كتصرف الانسان في الشيء يقلبّه فاستعار لها اليد، حتى يبالغ في تحقيق الشبه، وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشمال، إذْ ليس هناك مشار إليه يكون

---

(١٨٠) فيما يتصل بالاستعارة بالمناسبة عند أرسطو راجع شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /١١٦ ـ ١١٨ أمّا عن فهم الفارابي وابن سينا لذلك النوع من الاستعارة فراجع عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس : فن الشعر /١٥٧، ١٩٢.

الزمام كناية عنه، ولكنه وفّى المبالغة شرطها من الطرفين، فجعل على الغداة زماما، ليكون أتم في أثباتها مصرفة كما جعل للشمال يدا، ليكون أبلغ في تصييرها مصرفة »(١٨١).

وإذاً فالاستعارة —عند عبد القاهر— تثبت المعنى للمستعار له وتدّعيه بطريقين: الطريق الأول تضع فيه الاسم المستعار بدلاً من المستعار له مباشرة وتدّعي أن هذا هو ذاك. وفي هذه الحالة تصبح المشابهة صريحة، والنقلة بين الطرفين واضحة ميسرة، وهذا هو النمط الذي توقف عنده اللغويون وخلطه غير واحد من النقاد السابقين بالنمط الثاني(١٨٢). أمّا الطريق الثاني فإنه يقوم على أن الشاعر يشبه الشيء بغيره ثم يحذف المشبه ويكني عنه بصفاته(١٨٣). أي أن التشبيه قائم —في هذه الحالة— وإنْ كان مضمراً مكنيا. وإذا كان الأمر كذلك فإنه يتحتم علينا كي نفهم هذا النوع من الاستعارة أن نرد ثانيها على أولها —كما يقول عبد القاهر— حتى تتضح المناسبة وتظهر المشابهة، ذلك لأننا إزاء نوع أكثر تعقيداً، وتطلبا للحذق والمهارة في فهمه « وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترا، وتعمل فيه تأملا وفكرا، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول... فأنت —كما ترى— تجد الشبه المنتزع ههنا —إذا رجعت إلى الحقيقة ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي— لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه »(١٨٤). وعلى هذا الأساس يخطىء الذين يتوقفون عند حدود القسم الأول من الاستعارة، متصورين أن كل اسم مستعار فلا بدّ أن

---

(١٨١) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٤٢ — ٤٤.

(١٨٢) انظر: دلائل الاعجاز /٤٥ — ٤٦.

(١٨٣) يجمل عبد القاهر الفرق بين نوعي الاستعارة المكنية والتصريحية على النحو التالي « إنك في الأول تجعل للشيء الشيء ليس به، وفي الثانية تجعل للشيء الشيء له » (دلائل الاعجاز /٤٦). وقد تلقف المتأخرون هذا التعريف الموجز وألحوا عليه الحاحا واضحا. انظر —على سبيل المثال— الفخر الرازي: نهاية الايجاز /٨٢ والسكاكي: مفتاح العلوم /١٧٦ وابن الزملكاني: التبيان /٤١ — ٤٢ والخوارزمي: شروح سقط الزند ١/٣٦٣.

(١٨٤) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٤٧.

يكون هناك شيء يمكن الاشارة إليه، ويتناوله في حالة المجاز كما يتناول مسماه في حال الحقيقة(١٨٥). ويخطىء مَنْ يحصر مفهوم الاستعارة في فكرة النقل فحسب، إذ أنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد في بيت لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

وقد نقل عن شيء الى شيء ، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئا باليد فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة شبه الانسان، قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما أثبت لها مثل فعل الانسان باليد استعار لها اليد.

مثل هذا التصور الذي يطرحه عبد القاهر للاستعارة المكنية يحل مشكلة ذات جانبين: جانب أدبي، وجانب كلامي. أمّا الجانب الأدبي فإن عبد القاهر بتوسيعه إطار علاقة المشابهة المفترضة بين الاستعارة، يجعل مفهوم الاستعارة نفسه أكثر طواعية، لأنْ يحتوي داخله استعارات أبي تمام والمتنبي وغيرهما، ممنْ يلحّ على تشخيص الجامد وتجسيد المعنوي، أو يخلع على الكائنات غير الانسانية حياة وخصالا انسانية. بل إن هذا التصور لن يجعل أمثال تلك الاستعارات في حكم الاستعارات الرديئة، وإنما سيجعلها من قبيل الاستعارات الجيدة التي يمكن أن تحتل مرتبة أعلى من مرتبة الاستعارة العادية أو التصريحية، لأن هذه الاستعارات ــ المكنية ــ تتطلب حذقا ومهارة، لا تتطلبها الاستعارات التصريحية وحدها. يقول عبد القاهر: « وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول في إيجاب وصف الفصاحة للكلام، بل هو أقوى منه في اقتضائها والمحاسن التي تظهر به والصور التي تحدث للمعاني بسببه آنق وأعجب، وإنْ أردت أن تزداد علما بالذي ذكرت لك من أمره فانظر إلى قوله:

سقته كف الليل أكؤس الكرى

وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف ، ولا أراد ذلك في الأكؤس، ولكن لما كان يقال: « سكر الكرى، وسكر

(١٨٥) دلائل الاعجاز /٢٨٣.

النوم »، استعار للكرى الأكؤس، كما استعار الآخر الكأس في قوله:

وقد سقى النوم كأس النعسة السهر

ثم إنه لما كان الكرى يكون في الليل جعل الليل ساقيا، ولما جعله ساقيا جعل له كفا، إذْ كان الساقي يناول الكأس بالكف »(١٨٦).

ومن البديهي أن ادراك الاستعارة المكنية يمكن أن يتم بطرائق أيسر بكثير من كل هذا التعمل، ولكن عبد القاهر الأشعري الذي نضج فكرياً في رحاب المتكلمين من المعتزلة والأشاعرة، يفرُّ دائمًا من فكرة التشخيص، ويحاول باستمرار أن يجرِّد الاستعارات من صفاتها الحية، ويختزلها في مجموعة من العلاقات المجردة التي تنفي عن الاستعارات حيويتها، وتردّها إلى ما يشبه أن يكون مجموعة من المعادلات الجبرية أو الأقيسة المنطقية، التي تتوقف صحتها على صحة ترتيب مقدماتها. وعلى هذا الأساس فمن حق الشاعر ــ عنده ــ أن ينتقل بين أي معنيين شاء، بشرط أن يرتب اللفظ ترتيبا معينا، تحصل عن طريقة الدلالة على الغرض، ومن ثم تتلخص بلاغة الاستعارة أو المجاز عموماً في «أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني، ووسيطا بينك وبينه، متمكنا في دلالته فيشير إليه أبين إشارة »(١٨٧). أمّا إذا لم يتحقق ذلك فإن الاستعارة تقع فيما أسماه البلاغيون المتأخرون ــ استناداً إلى عبد القاهر ــ بالتعقيد المعنوي ويقصدون به ألّا يكون انتقال الذهن من المعنى الأول للاستعارة أو غيرها الى المعنى الثاني أو الأصلي، الذي هو لازم الأول والمراد به، ظاهراً مفهوما(١٨٨).

ويقودنا ذلك إلى الجانب الكلامي من المشكلة. إن عبد القاهر بتحويله الاستعارة المكنية إلى علاقات مجردة على هذا النحو كان يحاول أن يتلافى الاضطراب الذي يقع فيه المفسِّرون إزاء بعض الاستعارات القرآنية،

---

(١٨٦) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٣٠٠ وقارن بابن الزملكاني: التبيان /١٠٦، ١٠٧ ــ ١٠٨.

(١٨٧) دلائل الاعجاز /١٧٧.

(١٨٨) القزويني: الايضاح ٧/١.

وهو اضطراب جعل بعضهم ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد. ويرجع السبب في ذلك ـ عند عبد القاهر ـ إلى أن أمثال هؤلاء المفسِّرين لم يضعوا في اعتبارهم تعدد العلاقة وتمايزها في الاستعارة المكنية. ومن هنا يقول: «واعلم أن إغفال هذا الأصل الذي عرفتك ـ من أن الاستعارة تكون على هذا الوجه الثاني، كما تكون على الأول ـ مما يدعو إلى مثل هذا التعمق، فإنه نفسه قد يصير سببا إلى أن يقع قوم في التشبيه، ذلك أنهم إذا وضعوا في أنفسهم أن كل اسم مستعار فلا بدّ أن يكون هناك شيء يمكن الاشارة إليه، ويتناوله في حال المجاز كما يتناول مسماه في حال الحقيقة، ثم نظروا نحو قوله تعالى: ﴿ولتصنع على عيني﴾، و ﴿واصنع الفلك بأعيننا﴾ فلما لم يجدوا للفظة العين ما يتناوله على حد تناول النور ـ مثلا ـ للهدى والبيان، ارتبكوا في الشك وحاموا حول الظاهر، وحملوا أنفسهم على لزومه حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد، وارتكاب ما يقدح في التوحيد، ونعوذ بالله من الخذلان»(١٨٩).

وطالما أن عبد القاهر يسلِّم بامكانية اتخاذ المشابهة أكثر من شكل، وأكثر من طريقة، فإنه لا بدّ أن يسلِّم بشيء آخر، وهو امكانية بناء استعارة على أخرى والجمع بين عدة استعارات في وقت واحد، إذْ لا خطر من ذلك طالما أن مبدأ المشابهة نفسه قائم يربط بين الأطراف. وإذا كان ابن سنان يرفض بناء استعارة على أخرى خشية الوقوع في الغموض(١٩٠)، فإن عبد القاهر لا يخشى ذلك بل ـ على العكس ـ إنه يرحِّب به طالما لم يكن قرين التعقيد(١٩١)، وطالما أن ناظم هذه الاستعارات يحافظ على مبدأ المشابهة، ولا يخلُّ بمبدأ التناسب بين الأطراف. وإذا كان ابن سنان قد عدّ بيت امرىء القيس:

فقلت لـه لمّا تمـطى بصلبـه ... وأردف أعجازا وناء بكلكـل

---

(١٨٩) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٤٧.

(١٩٠) ابن سنان: سر الفصاحة /١١٠.

(١٩١) يقول عبد القاهر: «اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت ارادتك التشبيه اخفاء ازدادت الاستعارة حسنا» دلائل الاعجاز /٢٩٢.

داخلا فيها أسماه بالاستعارات المتوسطة، لما فيه من بناء استعارة على أخرى[١٩٢]، فإن عبد القاهر يرى أن مثل ذلك البيت أفضل من غيره لأنه «مما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد. مثاله قول امرىء القيس:

فقلت لـه لما تمطى بصلبـه وأردف أعجازا وناء بكلكـل

لما جعل لليل صلبا قد تمطى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجازاً، قد أردف بها الصلب، وثلّث فجعل لـه كلكلا قد ناء به، فاستوفى لـه جملة أركـان الشخص، وراعى ما يراه النـاظر من سـواده إذا نظر قدامه، وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو»[١٩٣]. ولا شك أن إيثار عبد القاهر لمثل هذه الاستعارة نتيجة ترتبت على تمييزه بين ما أُطلِق عليه ــ بعده ــ الاستعارة التصريحية، والاستعارة المكنية، وتفضيله الثانية على الأولى.

ولقد تلقف ابن الأثير ــ فيما يبدو ــ استحسان عبد القاهر للجمع بين عدة استعارات معا، وبناء بعضها على بعض، بل إن ابن الأثير أعاد ــ من خلال هذا الاستحسان ــ النظر فيما قاله ابن سنان عن بناء استعارة على أخرى غيرها[١٩٤]. وأساس دفاع ابن الأثير عن مثل هذا النوع من الاستعارة هو نفسه ما يسلم به عبد القاهر، إذ لا خشية عند كليهما من الاستعارات المركبة، طالما أن مبدأ التناسب والمشابهة قائم لا يهتز، فلا فرق بين أن يوجد ذلك في استعارة واحدة أو في استعارة بُنيت على أخرى. إلاّ أن ابن الأثير يعبر، عمّا أشار إليه عبد القاهر بطريقة ضمنية، من خلال عبارات مباشرة أكثر تحذلقاً وادعاء، فيقول: «ألا ترى أن المنطقي يقول في المقدمة والنتيجة: كل انسان حيوان، وكل حيوان نام، فكل انسان نام، وكذلك يقول المهندس

(١٩٢) ابن سنان: سر الفصاحة /١١٢ ــ ١١٣.
(١٩٣) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٥٤.
(١٩٤) ابن الاثير: المثل السائر ٢/١١٤.

في بعض الاشكال الهندسية : إذا كان خط « أ ب » مثل خط « ب ج » مثل خط « ج د » فخط « أ ب » مثل خط « ج د » ، وهكذا أقول أنا في الاستعارة : إذا كانت الاستعارة الاولى مناسبة ، ثم بني عليها استعارة ثانية ، وكانت أيضا مناسبة فالجميع متناسب ، وهذا أمر برهاني لا يتصور انكاره »(١٩٥) .

٧ ــ تأثير عبد القاهر في المتأخرين

إن أفكار عبد القاهر عن الاستعارة والادّعاء، وربطه الاستعارة بالمبالغة ومحاولاته التي ترتبت على تفضيل الاستعارة على التشبيه، وإعادة النظر في خصوصية الاستعارة بالنسبة للغة العربية، وتمييزه بين المفيد وغير المفيد من الاستعارة، وفصله بين الاستعارة المكنية والتصريحية، وإشاراته الضمنية إلى الاستعارة المرشحة، كل هذه الأفكار تمثل ــ على المستوى التاريخي الخالص ــ انجازات هامة ولافتة، بالنسبة لتطور مبحث الاستعارة في النقد العربي. ولا شك في أن عبد القاهر أضافَ ببعض هذه الأفكار ــ على مستوى التأصيل النقدي ــ إضافات لا يمكن تجاهلها، حتى لو اختلفنا معه في أساسها النظري، وأعني بذلك تمييزه ــ مثلا ــ بين الاستعارة المفيدة وغير المفيدة، وتفضيله الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة.

قد يختلف الناقد المعاصر اختلافاً جذريا مع عبد القاهر فيما يتصل بفهمه لماهية الاستعارة، ووظائفها في العلم الشعري، ولكنه لا يمكن إلاّ أن يتفق معه حول ضرورة التفرقة بين المفيد وغير المفيد من الاستعارة، على أساس وظيفي واضح. بل إن الناقد المعاصر يمكن أن يسلِّم مع عبد القاهر بأن النوع الثاني لا يستحق أن يسمى استعارة، لأنه قد فقد دلالته ومغزاه وقيمته الفنية. لقد أصبح من المسلم به في النقد الحديث أن هناك فرقاً كبيرا بين ما يُسمى بالاستعارة الميتة التي تملأ اللغة ويزدحم بها الحديث العادي، وبين ما يمكن أن نسميه بالاستعارة الحية. ويتمثل الفارق بين النوعين في أن الاستعارة الميتة تكاد تختفي في ثنايا الكلام، دون أن يكون لها أي تأثير أو فاعلية خاصة. وإذا كانت الاستعارة الحية تقدم

---

(١٩٥) المرجع السابق ١١٥/٢/ وقارن بابن أبي الاصبع: تحرير التحبير ٩٩.

للمتلقي علاقة متبادلة، تقوم على التفاعل الدائم بين طرفين فإن الاستعارة الميتة تجمد فيها العلاقة وينعدم داخلها التفاعل، ومن ثم تتوقف عن أي تعبير أو تأثير. ومن المؤكد أن كثيراً جداً من العبارات الجاهزة في اللغة إنما هي من هذا القبيل. نحن نقول: «إن السفينة تحرث البحر»، وكل ما تؤديه الجملة من معنى هو أن السفينة تتحرك، وليس ثمة محراث أو حرث، لا شيء أمامنا إلّا السفينة، وبالتدريج تختفي حتى السفينة نفسها في فعلها، وتتحول الاستعارة إلى «إشارة» محضة، تشير إلى المعنى التجريدي للتحرك فحسب دون أن تجعلنا نفكر في شيء آخر سواه، أو تلفتنا إلى شيء آخر سواه[١٩٦]. وعلى العكس من ذلك الاستعارة الحية التي تمثل العلاقة المتوترة بين أطراف متفاعلة، وهي تظل كذلك ما دامت تستمد حياتها من السياق، وما دامت تقدم موضوعها ـ دوماً ـ من خلال منظور متجدد، وتجعلنا ندركه من خلال انطباع جديد[١٩٧].

من المؤكد أن الأساس النظري الذي تقوم عليه التفرقة بين النوعين السابقين من الاستعارة يختلف اختلافاً جذريا عمّا هو عند عبد القاهر، ولكن ثمة موضعاً للاتفاق مع ذلك وهو ضرورة التمييز بين النوعين، وقيام هذا التمييز على أساس وظيفي واضح، أمّا ماهية هذا الأساس الوظيفي فتظل موضع خلاف لا يمكن إنكاره.

ويمكن للناقد المعاصر أن يتفق مع عبد القاهر، أيضاً فيما يتعلق بتفضيل الاستعارة على التشبيه. إن النقد المعاصر أميل ما يكون إلى تفضيل الاستعارة ـ الأصيلة ـ على التشبيه من حيث القيمة الفنية، وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة، على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية، أو كما يقول ريتشاردز: «إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعي، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر

(١٩٦) ماكليش: الشعر والتجربة /٩٦.
(١٩٧) René Wellek and Austin Warren, Theory of Literatrue, p. 185.

خلسة »[198]. ولعلّ هذا الفهم لطبيعة الاستعارة هو ما جعل باحثة معاصرة تذهب إلى أن الاستعارة تنفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعري نفسه، ومن ثم تصبح أكثر منه قدرة على الايحاء، وإثارة قدر أكبر من التداعيات في ذهن المتلقي. ويترتب على هذا الفهم نتيجة هامة مؤدّاها أن الاستعارة ــ بحكم طبيعتها تلك ــ أكثر فائدة من التشبيه، فيما يتصل بالتعامل مع التجارب والظواهر التي لا يمكن أن تستوعبها اللغة العامة أو التي لا تتمكن من التعبير عنها[199]. ومن المؤكد أن هذا الفهم لطبيعة الاستعارة يختلف اختلافا هائلا عن فهم عبد القاهر أو ما يطرحه من مبررات لتفضيل الاستعارة على التشبيه، وهي مبررات تنحصر في تأكيد المبالغة وتحقيق الادعاء والاثبات. ولكن يبقى ــ رغم هذا الخلاف ــ الاتفاق على التفضيل ذاته، والتماثل في التسليم بقدرة الاستعارة على الايجاز، وتقديم العديد من المعاني بالقليل من الألفاظ.

إن أفكار عبد القاهر عن الاستعارة بمثابة إنجازات هامة على المستوى التاريخي، وبمثابة إضافات لافتة على مستوى التأصيل النقدي كما أسلفنا. ولكن علينا أن نلاحظ أن ما أحدثه عبد القاهر بهذه الانجازات وبهذه الاضافات لم يكن بمثابة الانقلاب الجذري الذي يقلب المفاهيم الأساسية رأساً على عقب.

إن عبد القاهر يتحرك من البداية حتى النهاية ــ في بحثه للاستعارة ــ على أساس من الأصول القديمة التي يسلّم بها الجميع منذ القرن الثالث، والتي تبلورت خلال القرن الرابع بوجه خاص. وأعني بهذه الأصول المسلمات التي تجعل الاستعارة من قبيل المعرض الحسن لمعنى نثري يمكن أن يقوم دونها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة محصورة في علاقة مقارنة أو استبدال ضيقة، تقوم على المشابهة، دون أن تنظر إلى الطرفين من خلال مبدأ يسلّم بالتفاعل بين الدلالات. وهي أخيراً تجعل حركة الشاعر في النقلة بين المعاني، أو أطراف الاستعارة،

---

(198) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي / ٣١٠.

(199) Winifred Nowottny, The Language Poets Use, pp. 59 - 60.

أشبه بالحركة المنطقية المقيدة والمحددة سلفا. إن عبد القاهر يسلِّم بهذه الأصول التي تعارف عليها سابقوه كل التسليم، وكل ما فعله هو أنه تأنَّى إزاء هذه الأصول واطال تأملها، وحاول تعميقها وتطويرها من خلال ما أُتيح له من ثقافة نظرية، تتصل بعلم الكلام والفلسفة، ومن خلال ما أُتيح له من خبرة عملية، تتصل بتذوق الشعر والكلام البليغ بعامة، والمعاناة في فهمه وتمثل أسراره ودلائله.

لقد قدم عبد القاهر مفهوماً متسقاً للاستعارة، لا ينفي الأصول المتعارف عليها وإنما يؤكِّدها ويدعمها بسند نظري يغري بالقبول. وهذا ما حدث بالنسبة للمتأخرين بعد عبد القاهر. لقد بهرهم الرجل بما أنجزه وأضافه، فلم يحاولوا تعديل أفكاره تعديلا جذريا، أو مناقشتها مناقشة جادة، وإنما اكتفوا بالشرح والتوضيح والاستدراك الهين لبعض التفاصيل والمصطلحات. وذلك هو ما فعله الزمخشري، والفخر الرازي، في القرن السادس، والسكاكي، وابن الزملكاني، في القرن السابع، ويحيى بن حمزة العلوي في القرن الثامن. ومن العسير أن تجد عند واحد من هؤلاء شيئاً متمايزا عمّا أنجزه عبد القاهر وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة بل لعلك تجد ــ أحياناً ــ سوء فهم له وعدم إدراك للجوانب الايجابية في تفكيره. وكل ما تجده ــ سوى ذلك ــ شرح وتبويب، خاصة عند الرازي، وابن الزملكاني والسكاكي، دفعهم إليه أن عبد القاهر لم يكن يحرص على الترتيب المنطقي لأفكاره بقدر ما كان يحرص على توضيح كل فكرة في ذاتها حتى لو كانت في غير موضعها.

على أن أخطر ما صنعه عبد القاهر ــ فيما يتصل بتأثيره في المتأخرين ــ أنه قدّم لهم الأسس التي بنوا عليها كثيراً من التصورات الضارة، التي قضت تماماً على البقية الباقية من حيوية البحث في الأنواع البلاغية للصورة. وأهم هذه الأسس وأخطرها فكرة الادّعاء وما يتصل بها من جعل الاستعارة والتشبيه والكناية طرائق للاثبات.

لقد تقبل غير واحد من المتأخرين ممَّنْ تابعوا خطى عبد القاهر مفهومه عن صلة الاستعارة بالادّعاء، ومن ثم عرّف الفخر الرازي الاستعارة بأنها «ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في

التشبيه »[٢٠٠]. وذهب الخوارزمي إلى أنها « ادّعاء معنى الحقيقة في الشيء »[٢٠١]. وقال السكاكي إن الاستعارة « هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به »[٢٠٢]. وهذه كلها تعريفات تشي بتأثير عبد القاهر الحاد. ولكن أخطر من ذلك فكرة الاثبات التي ألحّ عليها عبد القاهر وفهم ـــ من خلالها ـــ الاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل، وحولها من وسائل فنية ثرية إلى طرائق جامدة للاثبات. لقد آتت هذه الفكرة أُكُلَها عند المتأخرين، فذهب ابن الأثير إلى حد القول بأن المجاز « إنما كان ضرباً من القياس في حمل الشيء على ما يناسبه ويشاكله »[٢٠٣]. وقال: « إننا إذا حققنا النظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمراً قياسيا في حمل فرع على أصل لمناسبة بينهما، وإنْ كانا يفترقان بحدهما وحقيقتهما »[٢٠٤]. ولم يتورع ابن الزملكاني عن أن يقول: « واعلمْ أن الاستعارة فائدتها أن توجب حصول ما سيقت له إيجاباً ذاتيا يستحيل مع ما ذكرته أن يعرى عنها، ألا ترى أن الأسد لذاته يجب أن يكون شجاعا ولم ينشأ له ذلك بسبب ذات أخرى »[٢٠٥]. وكل ذلك هين، إذا قيس بما رتبه السكاكي على أفكار عبد القاهر عن الادعاء والاثبات.

لقد انتهى الأمر بالسكاكي إلى تخصيص مبحث كامل في الاستدلال ذيل به الحديث عن المعاني والبيان، وبسط فيه أنواع القضايا، وتحدث عن الاستدلال الذي جملتاه خبريتان، والاستدلال الذي جملتاه شرطيتان، والاستدلال الذي إحدى جملتيه شرطية والأخرى خبرية، وعرّج ـــ أثناء شرحه لهذه الأنواع الأربعة ـــ على ما يُسمى بالحكمين المتناقضين، والامكان

---

(٢٠٠) الرازي: نهاية الايجاز في دراية الاعجاز /٨٢.

(٢٠١) الخوارزمي: شرح سقط الزند ١٧٦/١.

(٢٠٢) السكاكي: مفتاح العلوم /١٧٤.

(٢٠٣) ابن الأثير: المثل السائر ٨٧/٢.

(٢٠٤) المرجع السابق ٨٣/٢.

(٢٠٥) ابن الزملكاني: التبيان في علم البيان /٤٢.

المسمى باللاضرورة وعكس النظير وعكس النقيض. ويبدو أن السكاكي أحس أن قارئه سوف ينفر من هذا كله، أو يرتاب ـعلى الأقلـ في إمكانية وجود صلة بين مبحث الاستدلال في المنطق ومبحث التشبيه والكناية والاستعارة في علمي المعاني والبيان، فقال: «ولولا إكمال الحاجة إلى هذا الجزء من علم المعاني وعظم الانتفاع به لما اقتضانا الرأي أن نرخي عنان القلم فيه، علمًا منا بأن مَنْ أتقن أصلا واحدا من علم البيان، كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به، أطلعه على ذلك كيفية نظم الدليل. وكأني بكلامي هذا ـوأين أنت عن تحققهـ أعالج من تصديقك به ويقينك لديه بابا مقفلا، لا يهجس في ضميرك سوى هاجس دبيبه، فعل النفس اليقظى إذا أحست بنبأ من وراء حجاب. لكنا إذا أطلعناك على مقصود الأصحاب من هذا الجزء على التدريج، مقررين لما عندنا من الأراء في مظان الاختلاف بين المتقدمين منهم والمتأخرين، رجعنا (إلى) هذه المقالة ـبإذن الله تعالىـ محققين، ودفعنا إذْ ذاك الحجاب الذي يواري عنك اليقين»(٢٠٦).

وبعد أن يعرض السكاكي أنواع الاستدلال يعود بالفعل إلى هذه المقالة التي وعد بالرجوع إليها ويقول: «وهذا أو أن نثني عنان القلم إلى تحقيق ما عساك تنتظر، منذ افتتحنا الكلام في هذه التكملة، أن نحققه، أو عل صبرك قد عيل له، وهو أن صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة كيف يسلك في شأن متوخاه مسلك صاحب الاستدلال، وأنّ يعشو أحدهما إلى نار الآخر، والجد وتحقيق المرام مئنة هذا والهزل وتلفيق الكلام مظنة هذا، فنقول، وبالله الحول والقوة: أليس قد تلي عليك أن صور الاستدلال أربع لا مزيد عليهن، وأن الأولى هي التي تستبد بالنفس، وأن ما عداها تُستَمَد منها بالارتداد إليها؟ فقل لي: ـإن كانت التلاوة أفادت شيئاـ هل هو غير المصير إلى ضروب أربعة، بل إلى اثنين محصولهما ـإذا أنت وفيت النظر إلى المطلوب حقهـ إلزام شيء يستلزم شيئاً فيتوصل بذلك إلى الإثبات، أو يعاند شيئا فيتوصل بذلك إلى النفي. ما أظنك

---

(٢٠٦) السكاكي: مفتاح العلوم /٢٠٥.

ـ إنْ صدق الظن ـ يجول في ضميرك سواه. ثم إذا كان حاصل الاستدلال ـ عند رفع الحجب ـ هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة، فوحقك إذا شبهت قائلا: « خدها وردة »، هل تصنع شيئاً سوى أن تلزم الخد ما تعرفه يستلزم الحمرة الصافية، فيتوصل بذلك إلى وصف الخد بها، أو هل إذا كنيت قائلا: « فلان جم الرماد » تثبت شيئا غير أن تثبت لفلان كثرة الرماد المستتبعة للقرى، توصلا بذلك إلى اتصاف فلان بالمضيافية عند سامعك، أو هل إذا استعرت قائلا: « في الحمام أسد »، تريد أن تبرز مَنْ هو في الحمام في معرض من سداه ولحمته شدة البطش وجراءة المقدم مع كمال الهيبة، فاعلاً ذلك (إلّا) بهاتيك السمات؟ أو هل تسلك ـ إذا رمت سلب ما تقدم فقلت: « خدها باذنجانة سوداء »، أو قلت: « قدر فلان بيضاء »، أو قلت: « في الحمام فراشة » ـ مسلكاً غير إلزام المعاند بدل المستلزم ليتخذ ذريعة إلى السلب هنالك. أرأيت ـ والحال هذا ـ إن ألقي إليك زمام الحكم أتجدك لا تستحي أن تحكم بغير ما حكمنا نحن، أو تهجس في ضميرك: أنّ يعشو صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة إلى نار المستدل. ما أبعد التمييز بمجرده أن يسوِّغ ذلك، فضلاً عن أن يسوغه العقل الكامل والله المستعان. هذا، وكم ترى المستدل يتفنن، فيسلك تارة طريق التصريح فيتمم الدلالة، وأخرى طريق الكناية ـ إذا مهر ـ مثل ما تقول للخصم: إن صدق ما قلت استلزم كذا، واللازم منتفٍ، ولا تزيد فتقول: وانتفاء اللازم يدل على انتفاء الملزوم، فلزم منه كذب قولك. وهل فصل القياسات ووصلها يشم غير هذا »[٢٠٧].

لقد آثرت أن أنقل عبارات السكاكي كما هي وأقدمها ـ رغم طولها وتخذلقها ـ كاملة غير منقوصة، ليتضح لنا إلى أي مدى وصل السكاكي في التوحيد بين الأنواع البلاغية للصورة الفنية وأشكال الاستدلال في المنطق. وما كان يمكن للسكاكي أن يصنع ما صنع أو يصل إلى ما وصل إليه، لولا أنه انطلق في طريق ممهد، سبقه عبد القاهر بالسير فيه وأغراه بإكماله، عندما عدّ التشبيه والاستعارة والكناية طرائق لاثبات المعنى وتأكيده.

---

(٢٠٧) السكاكي: مفتاح العلوم /٢٣٩.

قد يُقال إن ربط الأنواع البلاغية للصورة بأشكال القياس أو طرائق الإثبات هو فكرة أقدم من عبد القاهر، وإنها كانت تناوش عقول بعض مَنْ سبقوه أو عاصروه. وهذا قول فيه بعض الصواب، فلقد تحدث ابن قتيبة ـ في القرن الثالث ـ عن التشبيه على أنه ضرب من «المقايسة»[٢٠٨]. وربط صاحب البرهان ـ في القرن الرابع ـ التمثيل والتشبيه بالقياس[٢٠٩]. وقال القاضي عبد الجبار ـ في القرن الخامس ـ «المجاز أدخل في الفصاحة لأنه كالاستدلال في اللغة»[٢١٠]. وتحدث ابن سينا ـ وكان معاصراً لعبد القاهر ـ عمّا أسماه «الاستدلال بالتمثيل»[٢١١]. وكل هذا صحيح. ولكن لم يحاول واحد من هؤلاء الذين ذكرتهم ـ أو غيرهم ـ أن يتوقف عند التشبيه والاستعارة والتمثيل ـ ككل ـ ويربطها ربطاً واضحا قويا بالقياس والإثبات على نحو ما فعل عبد القاهر. إن عبد القاهر وحده هو الذي بسط الفكرة وطبقها على كل الأنواع البلاغية للصورة الفنية، وأعطاها ـ بعد ذلك ـ سنداً نظرياً قوياً، أغرى المتأخرين بقبولها والمضي فيها حتى النهاية، على نحو ما فعل السكاكي إمام البلاغة المدرسية.

ولكن يبقى سؤال هام وهو: هل كان ربط عبد القاهر بين أنواع التشبيه والاستعارة والكناية وبين القياس، استجابة لمؤثرات كلامية ومنطقية متصلة بثقافته فحسب، أم أن ذلك الربط كان يستند إلى نوع من الإحساس بما أنتجته فكرة الاحتراف في الشعر، ونوع من الوعي بتحول الشعر العربي نفسه ـ نتيجة ملابسات اجتماعية ـ إلى ما يشبه الخطابة، من حيث الاعتماد على أشكال بعينها من الاستدلال وطرائق محددة من طرائق الإثبات؟. من المؤكد أن طبيعة التشبيه والاستعارة في التراث النقدي والبلاغي قد شوّهت نتيجة اختلاطها بموضوعات الكلام وقضايا المنطق،

---

(٢٠٨) ابن قيبة: الشعر والشعراء ١/١٧٢.

(٢٠٩) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان /٧٦.

(٢١٠) القاضي عبد الجبار: المغني ١٦/٢٠٠.

(٢١١) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٦٧.

ونتيجة تأملها من خلال تصور قاصر للغة الانسانية بعامة والشعرية بخاصة، ولكن ينبغي أن ننبه إلى أن هذا التشويه ما كان أن يتم لو لم يساعد عليه الواقع الشعري، ولو لم يدعمه ويؤكده الشعر العربي ذاته من حيث تحوله إلى صنعة لها فوائدها الاجتماعية المباشرة. ومثل ذلك يجعلنا نحدد الدور الذي لعبته البيئات التي عرضنا لها في الفصل السابق، ويجعلنا نعي أن تأثير هذه البيئات ما كان يمكن أن يتم لو لم يتوافق مع واقع اجتماعي بعينه، عاشه الشعراء، ومع تصور خاص لما يمكن أن يقوم به الشعر والشعراء في الحياة العامة السائدة والمتصارعة. وسيأتي تفصيل ذلك عندما نتحدث عن تصور الناقد العربي لوظائف الصورة الفنية. ولكن علينا أن نتأمل الجانب الحسي من الصورة قبل ذلك، حتى يكتمل تصورنا لطبيعتها وماهيتها، وهذا ما سنعرض له في الفصل التالي.

التصوير والتقديم الحسي

١ ـ طرح الجاحظ للفكرة

عندما قال الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[١]، فقد كان يطرح ـ ربما لأول مرة في تاريخ النقد العربي ـ بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده.

والجاحظ متميز الذوق والثقافة عن معاصريه، فهجومه الساخر على جمود لغويي عصره، وعلى عدم قدرة كثير منهم على تذوق الشعر وتفهمه[٢]، وتوتره الفكري، وحرصه على الانفتاح على الثقافات الوافدة، وقدراته العقلية ـ التي نمّاها الاعتزال ـ على التحليل والتعليل والتأمل، كل هذا يجعله أبعد ما يكون عن رجال مثل المبرد، أو ثعلب، أو ابن قتيبة وغيرهم، ممنْ كان لهم تأثيرهم طوال القرن الثالث للهجرة. إن الشعر ـ عند الجاحظ ـ نشاط متميز، قد لا يؤدّي بنا إلى ضرب خاص من المعرفة مثل الفلسفة، وقد تكون فائدته محصورة وليست عامة مثل

(١) الجاحظ: الحيوان ٣/١٣١ ـ ١٣٢.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين ٤//٢٣ ـ ٢٤.

الصناعات و «الأرفاق» والعلوم[٣]، ولكنه يمكن أن يحقق لنا قدراً متميزاً من المتعة ويؤثر في نفوسنا تأثيراً خاصاً، عندما يصوغ الأفكار المألوفة صياغة جديدة تكسبها غرابة، وطرافة، وجدة لم تكن لها من قبل. مثل هذه الظاهرة ـ رغم هوانها ـ جعلت الجاحظ يضيق بالنظرة اللغوية الصارمة إلى الشعر، تلك النظرة التي لا ترى من الشعر إلاّ كلماته الغامضة ومعانيه المشكلة التي تستحق التأويل، وتصلح لأن تكون نماذج لتعليم اللغة والغريب والإعراب[٤]، كما يضيق بالنظرة السلفية التي تقصر الشاعرية على جيل دون جيل وعصر دون عصر[٥]، وبالنظرة الأخلاقية الصارمة التي لا تحترم من الشعر إلاّ ما احتوى حكمة أخلاقية، أو قام على مغزى ديني مباشر.

من هنا جاء هجوم الجاحظ المشهور على أبي عمرو الشيباني، إذْ أن أبا عمرو عندما سمع بيتيْ القائل:

لا تحسبن الموت موت البلى　　فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت، ولكن ذا　　أفظع من ذاك لذل السؤال

أعجب بهما اعجاباً شديداً، بينما هما ـ في نظر الجاحظ ـ لا يمكن أن يدخلا عالم الشعر، أو يوصف صاحبهما بالشاعرية ـ «أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً. ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً»[٦]. ويبني الجاحظ رفضه للبيتين على أساس أنه ليس المعول في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة، بل المعول فيه القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة، تعتمد على التصوير «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». والعبارة، على انفعاليتها الواضحة تقدم لنا مصطلحاً هاماً بالنسبة لموضوعنا، وهو التصوير. ورغم أن المصطلح كان يُستخدم قبل الجاحظ إلا أنه هنا، يكتسب دلالة خاصة،

---

(٣) الجاحظ: الحيوان ١/٨٥.
(٤) الجاحظ: البيان والتبيين ٤/٢٤.
(٥) الحيوان: ٢/٢٧، ٣/١٢٩ ـ ١٣٠.
(٦) نفس المرجع ٣/١٣٠ وقارن بالبيان والتبيين ٤/٢٤.

ويشي ـ داخل سياقه ـ بثلاثة مبادىء، لها ما يدعمها في كتب الجاحظ وتفكيره النقدي.

أول هذه المبادىء: أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثاني هذه المبادىء: أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم ـ في جانب كبير من جوانبه ـ على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم[7]. وثالث هذه المبادىء أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم، ومشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي. وإنْ اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها.

هذه المبادىء الثلاثة التي يشير إليها مصطلح «التصوير» يمكن التثبت منها، والتعمق فيها، من خلال دراسة الدلالات العامة، التي يستخدم بها الجاحظ كلمة «التصوير» ومشتقاتها، في كتابه الحيوان، والبيان والتبيين أو في رسائله المعروفة. فهو ـ في أحيان كثيرة ـ يستخدم الكلمة ليشير بهاإلى مجرد الصياغة والتشكيل، وهنا يصبح «التصوير» مرادفاً للصنع، ويصبح الفعل «صوَّر» مرادفاً للفعل «صنع» وتصبح كلمة «الصورة» مرادفة للشكل أو الهيئة أو الصفة[8]. وفي مرات أخرى يستخدم الجاحظ الكلمة ليشير بها

---

(٧) راجع مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي/٣٩.

(٨) راجع الحيوان: ١/٤٩، ٧٠، ١٧٨ ـ ١٨٧، ٢١٢، ٢١٣، ٢٣٩، ٣٠٦، ٢/١٢٨، ٢٢٦، ٢٣٨، ٣٠٠، ٣/١٥٧، ٢٠١، ٢٠٢، ٢١١، ٢٨٨، ٣٩٥، ٤/٢١-٢٢، ٣٩ ـ ٤٠، ٥/٣٦، ١٥٠، ١٥٦، ٢٧١، ٣٠٥، ٣٧٠، ٣٩٢، ٤١٥، ٦/٢، ١٩، ٢٠، ٣٣، ٣٦، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٦، ٧/٢٧، ٤٦، ٥٣.
رسائل الجاحظ (تحقيق عبد السلام هارون)، ١/٣٠، ٩١، ١٢٦، ٢٤٦، ٢٤٧، ٣٨٠، ٢/١٩، ٢٠٨، ٢٤٣.
البيان والتبين: ١/٣٦، ٧٠، ٧٦، ٧٨، ٨٩، ١٦٦، ٢٥٤.

(١) في هذه الحالة تشير الكلمة ـ ومشتقاتها ـ إلى دلالات متقاربة.

(أ) وصف مخادعة انسان لآخر بتصويره لأمر من الأمور الرديئة أو الحسنة في صورة معاكسة كما يحدث في حالات الاحتيال والنفاق فإن «المنافق العليم والعدو ذا

إلى عملية المخادعة أو التشكيل المخادع، حيث يُقدَّم الشيء على أنه شيء آخر أو يتشكل في هيئات متنوعة غير حقيقية. وهنا يترادف «التصوير» مع «التخييل» وهو مصطلح آخر يستخدمه الجاحظ ـ في مواضع من الحيوان ـ ليشير به إلى توهم كائنات أو أشياء غير حقيقية، مثل الغيلان، أو عزيف الجن أو ما أشبه(٩). وفي هذا المجال الدلالي للكلمة يمكن أن يوصف عمل الشاعر أو البليغ بعامة، على أنه «تصوير للباطل في صورة الحق»(١٠)، وهي دلالة تؤكد المبدأ الأول المرتبط بالصياغة المؤثرة للشعر وقدرتها على إثارة المتلقي واستمالته إلى موقف من المواقف، وهي فكرة لها جذورها الأقدم عند الخليل بن أحمد الذي يتحدث عن الشعراء على أنهم «يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»(١١). وفي مرات أخرى،

الكيد العظيم، قد يصور لهم الباطل في صورة الحق» (رسائل الجاحظ ١/٢٩ وكذا الحيوان ١/٥٨، ١٧١، ٢/١٤٣).

(ب) الملائكة والشياطين والجن التي تتشكل (تتصور) بأشكال (صور) حسية، بشرية أو حيوانية، وبطرائق تتناسب مع ما تريد ايقاعه في نفوس البشر من انفعالات، مثل «صور الملائكة الذين يتصورون في أقبح الصور إذا حضروا لقبض أرواح الكفار، وكذلك في صور منكر ونكير، تكون للمؤمن على مثال وللكافر على مثال» (الحيوان ٦/٢١٤ وكذا ١٥٨، ١٦٣، ٢٢٠ ـ ٢٢١، ٢٩٩).

(جـ) أوهام الانسان وغرائزه التي تصور له الأمور تبعاً لما تهوى لا على ما هي عليه في الواقع، كما يحدث في حالات الاحلام (الحيوان ١/١٧١)، والسكر (رسائل الجاحظ ١/٢٦٠)، أو الوقوع تحت أَسْرِ وَهْمٍ أو فكرة خاطئة (الحيوان ١/٥٩ ـ ٦٠)، خاصة أن (سوء الرأي يصور لأهله الباطل في صورة الحق) (الحيوان ٢/١٤٣). وأخيراً حالات الانفعال الشديد أو حالات المرض النفسي، مثل حالة الغضب الذي «يصور لصاحبه مثل ما يصور السكر لأهله» (رسائل الجاحظ ١/٢٦٠) وحالة الممرور «فإن المرة تصور له أن الذي رجمه قد كان يريد رجمه، فيرى أن الصواب أن يبدأه بالرجم، وعلى مثل ذلك تريه المرة أن طرحه نفسه في النار أجود وأحزم» (الحيوان ٢/٣١٢) وقريب من هذا اغراء الشيطان للإنسان بتصويره الأفعال في صور مخادعة (رسائل الجاحظ ١/١١١).

(٩) راجع الحيوان ٣/٣٧٩ ـ ٣٨٠، ٥/٩١، ١٢٣، ٦/٢٤٨ ـ ٢٥١.

(١٠) البيان والتبيين ١/١١٣، ٢٢٠.

(١١) حازم: منهاج البلغاء /١٤٤.

يشير مصطلح التصوير إلى تجسيد المعنوي في صورة (شكل أو هيئة) حسية[١٢]. وهي دلالة تقودنا إلى الدلالة الأخيرة، التي تشير فيها كلمة «التصوير» إلى رسم لوحة أو تشكيل تمثال[١٣]. وفي هذه الحالة يصبح معنى «الصورة» مرادفاً للوحة المرسومة وتصبح صيغة الجمع الخاصة بها «تصاوير» تمييزاً لها ـ فيما يبدو ـ عن «الصور» التي تُطلق على عموم الأشكال والهيئات[١٤]. وهذه دلالات تؤكد المبدأ الثاني والثالث اللذين أشرنا إليهما.

هذه المبادىء الثلاثة التي يقوم عليها مصطلح «التصوير»، والتي تدعمها الدلالات العامة للكلمة لدى الجاحظ، ليست ـ بالضرورة ـ منفصلة أو متمايزة تماماً، بل إن كلا منها يمكن أن يفضي إلى الآخر ويتداخل معه. فمبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل المتلقي، لا يمكن أن يقوم بدون عملية التجسيم أو التقديم الحسي، وتلك بدورها ـ إذا أجيد تحقيقها ـ يمكن أن تؤدّي إلى الاستمالة والإثارة. وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى (أو التجسيم) عنصر مشترك بين الشعر والرسم، على أساس أن كلا من الرسام والشاعر يُقدم المعنى بطريقة

---

(١٢) راجع ـ على سبيل المثال ـ الحيوان ١/٢٩٩، ٤/٥٠، ٦/١٥٨، ١٦٣، ٢١٤، ٢٢٠.

(١٣) في هذا الجانب الدلالي للمصطلح، يتحدث الجاحظ عن اشتهار الهنود ـ مثلاً ـ بعملية «خرط التماثيل ونحت الصور بالأصباغ تتخذ في المحاريب» (رسائل الجاحظ ١/٢٢٣) أو عن «الفرق بين الدمية والجثة، ولم صوروا في محاريبهم وبيوت عباداتهم صور عظمائهم ورجال دعوتهم، ولم تأنقوا في التصوير» (الحيوان ١/٥ ـ ٦)، أو كيف يتميز سكان الصين بأنهم «أصحاب السبك والصياغة، والافراغ والاذابة، والاصباغ العجيبة، وأصحاب الخرط والنحت والتصاوير» (رسائل الجاحظ ١/٦٩) أو كيف أن عبيد الله بن زياد «صور. . . في زقاق قصره، أسدا، وكلبا، وكبشا»، (الحيوان ٥/٤٧٣) أو لعبة الضب التي (يصور) فيها الصبيان (صورة) الضب على الرمل ويمارسون عليها لعبة خاصة (الحيوان ٦/١٤٦).

(١٤) راجع ـ على سبيل المثال ـ سائل الجاحظ ١/٦٩ ونفس الاستخدام موجود عند ابن المعتز (فصوص التماثيل /٢٩٠) وعند عبد القاهر (أسرار البلاغة/٣١٧، دلائل الاعجاز/٢٦).

بصرية. قد يكون الأساس النظري للمقارنة بين فني الشعر والرسم مفتقداً تماما في كتابات الجاحظ ـ التي نعرفها ـ لكن بعض أحكامه النقدية تؤكِّد جنوحه إلى هذه المقارنة، وميله إلى ذلك النوع من الشعر الذي يقدم مشهداً أو منظوراً واضحاً لمخيلة المتلقي، كأنه لوحة يرسمها رسام. يروي ابن الأثير أبيات أبي نواس:

ودار ندىً عطلوها وأدلجوا بها أثرٌ منهم جديدٌ ودارسُ
مساحبُ من جَرِّ الزِّقاق على الثرى وأضغاثُ ريحان جنيٍّ ويابس
حبست بها صحبي فجدّدتُ عهدَهم وإني على أمثال تلك لحابس
تدار علينا الراح في عسجدية حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها مَهَاً تدّريها بالقسيِّ الفوارس
فللراح مازرّت عليه جيوبُها وللماء ما دارت عليه القلانس

ثم يعلق عليها قائلاً: «ومما انتهى إليّ من أخبار ابن المزرع قال: سمعت الجاحظ يقول: لا أعرف شعراً يَفْضُلُ هذا الأبيات لأبي نواس»[١٥]. وهذا حكم هام يدعم ما نذهب إليه، من أن مصطلح «التصوير» ـ عند الجاحظ ـ كان ـ في نفس الوقت الذي يشير فيه إلى قدرة الشاعر، كصانع، على التأثير في الآخرين ـ يشير إلى أن الشاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديما حسيا، من خلال الالحاح على لغة المشهد والمنظور، مما يجعله نظير الرسام، ومثيلاً له في طريقة التقديم.

إن الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير ـ على هذا النحو ـ في مواجهة النظرة اللغوية إلى الشعر ممثلة في أبي عمرو الشيباني، كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي. وهي فكرة تعد المدخل الأول، أو المقدمة الأولى، للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى. صحيح أن الجاحظ لم يحاول ـ على الأقل فيما نعرفه من تراثه ـ أن ينمّي هذه الفكرة ويطورها، وهذا شأنه في

(١٥) ابن الأثير: المثل السائر ٢/٣٤٦ ـ ٣٤٧.

كل قضايا الأسلوب[١٦]، ولكن مجرد طرح الفكرة على هذا النحو الانفعالي الذي طرحت به، والذي حاولنا أن نوضحه، أثار الانتباه إلى طبيعة الدور الذي تلعبه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر، وفي عملية تلقيه في نفس الوقت. وبدأ البلاغيون والنقاد ـ بعد الجاحظ ـ يلتفتون إلى التصوير الأدبي، ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية، وطريقته الخاصة في تمثيل المعنى للحواس، مما جعلهم يتوقفون كثيراً إزاء النص القرآني والنصوص الشعرية، محاولين أن يكتشفوا طرائقها الخاصة في تصوير المعنى وتقديمه للحس.

٢ ـ تطور الفكرة في الدراسة الأسلوبية للقرآن

طرح الجاحظ ـ إذنْ ـ فكرة التصوير على بساط البحث، لكنه لم يحاول اختبار الفكرة اختباراً عملياً، أو يوضعها أو يعمقها على نصوص الشعر. لكن معتزليا آخر ـ هو الرماني ـ التقط خيط الفكرة، وحاول أن يعمقها ويطورها ليحلل ـ من خلالها ـ آيات القرآن الكريم. صحيح أن الرماني لم يلح على استخدام مصطلح التصوير، لكن تحليله للآيات وطريقته في التفسير تشعر بأنه كان يدور في إطار جاحظي.

لقد توقف الرماني- أمام مشكلة الاعجاز، وحاول أن يربط ـ جانباً منها ـ ببلاغة النص القرآني وطريقته الفذّة في تقديم المعنى إلى المتلقي. وكان من الضروري أن يواجه التشبيه والاستعارة، ويتأمل قدرة كل منها على التأثير فيمَنْ يتلقى النص القرآني. ورأى الرماني أن جانباً كبيراً من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرتدُّ إلى تقديم المعنى للحواس. لقد لاحظ أن النقلة ـ في الاستعارة القرآنية ـ تبدأ من «المعنوي العقلي» وتنتهي إلى «الحسي العيني»، الذي يعرض المعنوي من خلاله. ومن هنا، سهل عليه أن يفترض أن استعارات القرآن ـ وتشبيهاته ـ تتناول معنى أصلياً مجرداً، وتقدمه تقديماً محسوساً، وذلك عن طريق ربطها المعنوي المجرد بالحسي العيني، أو ربطها الصور الحسية بأخرى أشد منها

---

(١٦) كراتشكوفسكي: دراسات في تاريخ الأدب العربي /٤٤ ـ ٤٥.

تمكناً في الصفات الحسية. وبهذا الفهم، أو بهذه النتيجة، أصبحت بلاغة التشبيه والاستعارة القرآنية قرينة قدرتها على تصوير المعنى.

توقف الرماني - في ضوء هذا الفهم - عند استعارات القرآن الكريم ورأى أن قوله تعالى - في وصف نار جهنم - ﴿تكاد تميز من الغيظ﴾ أبلغ من أي تعبير آخر «لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس»(١٧). وأن قوله تعالى ﴿فجعلناه هباء منثورا﴾ أبلغ لأنه «بيان قد أخرج ما لا تقع عليه حاسة إلى ما تقع عليه حاسة»(١٨). وقوله: ﴿فدلاهما بغرور﴾ «أبلغ لإخراجه إلى ما يحس». وقوله: ﴿ويبغونها عوجا﴾ «أبلغ لما فيه من البيان بالاحالة على ما يقع عليه الإحساس»(١٩). وقوله تعالى: ﴿وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا﴾ «أبلغ للاحالة على ما يظهر بالحاسة» (٢٠). ونجد نفس الأمر في تحليله للصورة الاستعارية ﴿ألم تر أنهم في كل واد يهيمون﴾ حيث أصبحت الاستعارة أبلغ «لما فيها من البيان بالإخراج على ما يقع عليه الإدراك»(٢١). وقوله: ﴿ولما أسقط في أيديهم﴾ حيث تصبح الاستعارة أبلغ «للإحالة فيه على الإحساس»(٢٢).

وكلمتا «الادراك» و «الاحساس» اللتان يلحُّ عليهما الرماني هنا، تعنيان - عادة - «الادراك البصري» أو «الاحساس البصري». وهذا فهم يؤكده شرحه لبلاغة الصورة القرآنية ﴿فنبذوه وراء ظهورهم﴾ على أساس أن الاستعارة فيها أبلغ «لما فيها من الإحالة على ما يتصور»(٢٣). وقوله: ﴿لتخرج الناس من الظلمات إلى النور﴾ أبلغ «لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك

---

(١٧) الرماني: النكت، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن/٨٤.
(١٨) المرجع السابق /٨٠.
(١٩) المرجع السابق /٨٤.
(٢٠) المرجع السابق /٨٥.
(٢١) الرماني: النكت /٨٤.
(٢٢) المرجع السابق /٨٧.
(٢٣) المرجع السابق /٨٤.

بالأبصار»[٢٤]. وقوله: ﴿فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس﴾ أبلغ «لما فيه من الإحالة على إدراك البصر»[٢٥].

وما يُقال عن الاستعارة ـ عند الرماني ـ يُقال عن التشبيه «الذي يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء». ويقع التشبيه ـ عند الرماني ـ على وجوه أربعة: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه حاسة، وإخراج ما لم تجر به عادة إلى ما تجري به عادة، وإخراج ما لا يُعلَم بالبديهة إلى ما يُعلم بالبديهة وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة[٢٦]. وهذه تفريعات منطقية ـ في التقسيم ـ تتناسب وثقافة الرماني المنطقية، لكنها ـ في النهاية ـ ترتدّ إلى أصلين اثنين: النقلة من فكرة معنوية إلى صورة حسية، أو النقلة من صورة حسية إلى أخرى، أشد منها تمكناً في الصفات الحسية. ويذكر الرماني ـ بعد ذلك ـ نماذج من الصور التشبيهية في القرآن، يدرجها تحت تقسيماته الأربعة وهي كلها نماذج توضح فكرته الأساسية، وتجعل التشبيه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى، وتقديمه من خلال معطيات الحس، وهذا ما يجعله قريباً من مجال الادراك الانساني، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التأثير والاثارة.

ونجد صدى ما يقوله الرماني لدى غير واحد في أواخر القرن الرابع للهجرة مثل ابن جني، والعسكري. أمّا ابن جني فإنه ينظر إلى المجاز نظرة شبيهة بنظرة الرماني، فالمجاز ـ عنده ـ تجسيد للمعنوي وتقديم له في صورة حسية، وذلك بهدف تأكيد المعنوي وتثبيته في النفوس. وهو يشرح هذه الفكرة بمصطلحات مخالفة لما نجده عند الرماني، لكنه يلتقي معه في الفكرة الأساسية. وعلى هذا الأساس، يصبح قوله تعالى: ﴿وأدخلناه في رحمتنا﴾ مجازاً، يقوم على تشبيه الرحمة ـ وهي أمر معنوي ـ بشيء محسوس ملموس، مما يؤكد المعنوي «لأنه أخبر عن العَرَض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعالٍ بالعَرَض وتفخيم له، إذ صُيِّرَ إلى حيز ما يُشاهد ويُلمس

---

(٢٤) المرجع السابق /٨٥.

(٢٥) نفس المرجع والصفحة.

(٢٦) المرجع السابق /٧٤، وما بعدها.

ويُعاين، ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل: لو رأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسناً جميلاً، وإنما يرغب فيه بأن ينبِّه عليه، ويعظم من قدره، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنور صفاته، وذلك بأن تتخيل شخصاً متجسماً لا عَرَضا متوهما»(٢٧).

أما العسكري فإنه يأخذ فكرة الرماني أخذاً حرفياً، بل إن أغلب الآيات التي يتوقف عندها هي - بعينها - التي توقف عندها الرماني، لكن اللافت عند العسكري أنه يلحُّ على «التقديم البصري» للمعنى أكثر مما يفعل الرماني. ومن ثم يلحُّ على أفعال الرؤ ية والمشاهدة، عندما يصف الطبيعة الحسية للتعبيرات الاستعارية. وهكذا، ترتد بلاغة كثير من الاستعارات إلى إخراجها «ما لا يُرَى إلى ما يرى» أو التعبير عمّا «لا يُشَاهَدُ بما هو مشاهد». فمثلاً ترتدّ بلاغة الصورة القرآنية: ﴿فنبذوه وراء ظهورهم﴾ إلى ما فيها من «إخراج ما لا يرى إلى ما يرى»(٢٨). وترتد بلاغة قوله تعالى: ﴿فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا﴾ إلى «إيجازه وإخراج ما لا يرى إلى ما يرى»(٢٩). وقوله تعالى: ﴿هباء منثورا﴾ «لأنه إخراج ما لا يرى إلى ما يرى»(٣٠). وقوله تعالى: ﴿فدلاهما بغرور﴾ إلى التعبير عن فعل إبليس «الذي لا يشاهد، بالتدلي من العلو إلى أسفل وهو مشاهد»(٣١). وقوله: : ﴿يبغونها عوجا﴾ إلى أن «الاعوجاج مشاهد»(٣٢). وقوله: ﴿أو آوي إلى ركن شديد﴾ إلى أن «الركن مشاهد والمعين لا يشاهد»(٣٣). وما ينطبق على الآيات السابقة ينطبق على قوله تعالى: ﴿ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك﴾، إذْ أن حقيقة التعبير الاستعاري (لا تكونن ممسكا) والاستعارة أبلغ «لأن الغل مشاهد والإمساك

---

(٢٧) ابن جني: الخصائص ٢/٤٤٣ - ٤٤٤.
(٢٨) أبو هلال العسكري: الصناعتين /٢٧٤.
(٢٩) المرجع السابق /٢٧٤.
(٣٠) المرجع السابق /٢٧٥.
(٣١) المرجع السابق /٢٧٤.
(٣٢) نفس المرجع والصفحة.
(٣٣) نفس المرجع والصفحة.

غير مشاهد، فصور له قبح صورة المغلول ليستدل به على قبح الإمساك»[٣٤]. واستعمال كلمة «الصورة» هنا ـ مع فعلها ـ يدل على محاولة العسكري الاجتهاد في الافادة من فكرة التصوير عند الجاحظ، وتطبيقها على النص القرآني ـ بعد تمثل تحليل الرماني ـ تطبيقاً خاصاً، يلحُّ على الجانب البصري من التقديم الحسي للاستعارة.

ولكن الملاحظ أن الرماني وابن جني والعسكري، وغيرهم[٣٥]، يتعاملون مع فكرة التصوير بشكل جزئي ضيق، ومن خلال قصرها على أنماط الاستعارة والتشبيه فحسب، مع أن الفكرة يمكن أن تكون أعم من ذلك وأشمل لو نظرنا إلى الأسلوب القرآني كله على أنه أسلوب تصويري، يقوم على مخاطبة الخيال والوجدان، مثلما يقوم على مخاطبة العقل والروية، ولا فاصل بين ذلك كله في التصوير الأدبي، إن مثل هذه النظرة الشاملة إلى الأسلوب القرآني ـ لا شك ـ تثري فكرة التصوير الأدبي، ويمكن أن تبرز طبيعته الحسية ابرازاً أنضج مما أوضحه الرماني، أو العسكري. ولقد فعل الزمخشري شيئاً من ذلك.

ويتمثل الفارق بين الزمخشري وبين الرماني والعسكري في أن الزمخشري حاول أن ينظر إلى المسألة على أنها أسلوب شامل يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل أعم وأوسع، ولقد ساعده ـ على ذلك ـ أن فكرة التصوير نفسها أثريت ثراء ملحوظاً نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخييل الشعري، خاصة في القرن الخامس. وكأن الدراسة القرآنية، بعد أن أسهمت في إنضاج فكرة التقديم الحسي للشعر، عادت لتتأثر بدراسات الشعر، وتعميق ـ بافادتها من هذه الدراسات ـ فهمها لفكرة التقديم في القرآن. وما كان يمكن للزمخشري أن يستخدم مصطلحات مثل «التصوير» و«التخييل» و«التمثيل»، ويعي الأساس الفني الذي تقوم عليه، ويطبقها على الصور القرآنية، لو لم يفد من الإنجازات الإيجابية والسلبية لمنْ سبقوه، طوال القرنين

---

(٣٤) المرجع السابق /٢٧٥.

(٣٥) راجع ـ مثلا ـ ابن سنان: سر الفصاحة /٢٣٧-٢٣٨، والباقلاني: اعجاز القرآن /١٨٠-١٨١، ٣٧٢، ٤٢٩.

الرابع والخامس للهجرة.

لقد توقف الرماني عند الاستعارة والتشبيه ـ في القرآن ـ باعتبارهما أدوات أو وسائل للتقديم الحسي للمعنى، ولكن الزمخشري لا يشغل نفسه ببعض الأدوات أو الوسائل فحسب، بل هو مهتم ـ في المحل الأول ـ بطبيعة التقديم الحسي ذاتها، على النحو الذي يتميز به أسلوب القرآن. وإلحاحه على طبيعة التقديم الحسي ذاتها جعله يلح على استخدام مصطلحات أعم ـ يمكن أن يندرج تحتها التشبيه والاستعارة ـ مثل التصوير والتمثيل والتخييل. واستخدام الزمخشري لهذه المصطلحات مجتمعة ـ اعني التمثيل والتخييل والتصوير ـ أمر له دلالته السلبية والإيجابية في نفس الوقت. أما الدلالة السلبية فإنها تشير إلى أن الزمخشري كان يعاني من عدم وجود مصطلح دقيق محدد، يشير إلى ما يتميز به الكلام البليغ بعامة من تقديم حسي للمعنى، ويستشعر نوعاً من الاضطراب والتعدد في دلالة المصطلحات التي وجدها مستخدمة قبله ـ وهي مشكلة عسيرة تواجه أي دارس للنقد العربي ـ فالتصوير مثلاً قد يشير إلى مجرد الشكل والصياغة، وقد يشير إلى فن الرسم والنحت، والتخييل يمكن أن يشير إلى نوع من أنواع المخادعة والإيهام، كما يمكن أن يشير إلى نوع من الأقيسة المنطقية الكاذبة. وهي دلالة جعلت فقيهاً مثل ابن المنير السني يستنكف عن استخدام كلمة ـ مثل التخييل ـ رديئة السمعة لوصف كلام الله تعالى[٣٦]، ويفضل عليها كلمة أخرى مثل التمثيل. وكلمة التمثيل ذاتها لها معانٍ أضيق مما كان يريد الزمخشري وكأنه أحس أن ثمة فرقاً غير يسير بين الصورة التمثيلية في القرآن وتشبيه التمثيل بمفهومه المحدد الضيق عند البلاغيين من قبله، ذلك

(٣٦) يقوم اعتراض ابن المنير على أن التخييل إنما يُستعمل في الأباطيل، وما ليست له حقيقة صدق، وكلام الله تعالى منزّه عن مثل ذلك، إنما هو تمثيل يقوم على حقائق ثابتة، راجع هامش الكشاف ٢٩٢/١، ٣٢٠، ٥٨٦، ٤٠/٣ ـ ١٦٣ لكن الملاحظ أن ابن الزملكاني وابن أبي الأصبع ـ في القرن السابع ـ لم يستشعرا هذه الحساسية التي كان يعاني منها ابن المنير رغم تعاصرهم. راجع ابن الزملكاني: التبيان في علم البيان /١٧٨، وابن أبي الأصبع: بديع القرآن ٢٣-٢٦.

لأن الصور التمثيلية في القرآن لا تقتصر على تشبيه شيء بشيء، أو حالة بحالة، بل تتجاوز ذلك إلى «إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة، وربط هذه الصور الحسية ببعض برباط ذهني»(٣٧).

أمّا عن الدلالة الإيجابية، فإنها تشير إلى معاناة الزمخشري في القبض على فكرة التقديم الحسي في القرآن، والسيطرة عليها، وتوضيحها بأقصى ما يستطيع، خاصة أن توضيح هذه الفكرة يمكن أن يحلّ مشاكل كثيرة على مستوى العقيدة، من الجانب الاعتزالي الصرف المرتبط بالتوحيد. وكأن الزمخشري حرصاً على الامساك بفكرة التقديم الحسي وحرصاً على توضيحها، آثر أن يستخدم أكثر من مصطلح، كل منها يكمل الآخر، وكل منها، عندما يقترن بغيره، يمكن أن يشير إلى دلالة محددة. وباستخدام هذه المصطلحات ــ متزاوجة أو مجتمعة، أو منفردة ــ يمكن له أن يوضح أن التقديم الحسي للمعنى القرآني أسلوب أعم من التشبيه والاستعارة، وأن الصور الحسية لا تستعمل في هذا الأسلوب على جهة الحقيقة أو على جهة المجاز، وإنما هي تصوير للمعنى وتمثيل له في مخيلة المتلقي فحسب. ويمكن توضيح ذلك بتفسير الزمخشري لقوله تعالى ــ من سورة الزمر ــ ﴿والأرض جميعا قبضته يوم القيامة، والسموات مطويات بيمينه﴾، إذْ يقول: «والغرض من هذا الكلام ــ إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه ــ تصوير عظمته والتوقف على كنه جلاله، لا غير، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز»(٣٨). ولعلّ هذا النص يوضح الفرق

(٣٧) شكري عياد: من وصف القرآن يوم الدين والحساب /١٧.

(٣٨) الزمخشري: الكشاف ٣٩/٣ ومن الواضح أن ابن الزملكاني قد فهم هذه الحقيقة من الزمخشري، فهو يفسر التخييل على أنه «تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر في العيان كقوله تعالى: ﴿والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه﴾... ولا تجد بابا في علم البيان الطف منه، ولا أدق، ولا أعونَ على تعاطي المتشابهات» ابن الزملكاني التبيان /١٧٨ وهذا فهم حرفي للزمخشري ومتابعة كاملة، لكن من المؤكد أنه لم يكن الفهم السائد في القرن السابع للتخييل عند الزمخشري، فابن أبي الاصبع يسيء فهم الزمخشري ويضيق دائرة التخييل بحيث يقصرها على الاستعارة فحسب، وهذا ما لم يقصد إليه الزمخشري. راجع ابن أبي الاصبع: بديع القرآن ٢٣ ــ ٢٦.

بين الرماني والزمخشري، ويكشف أن الاهتمام عند الزمخشري لا ينحصر في طبيعة العلاقة بين أصل المعنى وحقيقته وبين صورته المجازية، وإنما يتركز الاهتمام على طريقة التمثيل ذاتها، وتصوير المعنى للحواس دون الالحاح، دائمًا، على فكرة العلاقة بين الأصل والفرع، أو المجاز والحقيقة وهنا تصبح المسألة أوسع وأشمل مما كانت عليه عند الرماني.

وتشير الدلالة العملية لاستخدام هذه المصطلحات ـ التصوير، التخييل، التمثيل ـ إلى جانبين متداخلين، يُفصَل بينهما لمجرد التوضيح. أمّا أولهما فهو متصل بتقديم المعنوي المجرد من خلال الحسي العيني، وهذا أمر يتم عن طريق احلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة، تمثيلاً لتلك الأخيرة، وتمكيناً لها من أن تتصور وتتخيل في ذهن المتلقي، على أساس أن المفروضات يمكن أن تتخيل في الذهن كما تتخيل المحققات(٣٩). وأمّا الجانب الثاني فهو متصل بما نسميه الآن بالتشخيص، وهو يقوم على خلع الانساني، أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير انسانية سواء كانت حية أو جامدة، معنوية أو غير معنوية. وسواء كان المقصود باستخدام هذه المصطلحات هو إبراز هذا الجانب أو ذاك، فإن ثمة هدفاً أساسياً يسعى الزمخشري لتحقيقه، وهو إظهار بلاغة القرآن، وردها إلى تصوير المعنى للحس، وهو أمر يؤدّي ـ بطرائق متنوعة ـ إلى تأكيد مبدأ التوحيد الاعتزالي وتنزيه الخالق عن أن تتلبّس به أحوال المخلوقين(٤٠).

---

(٣٩) الكشاف ٢/٥٥٢.

(٤٠) يقول الزمخشري: «ولا ترى بابا في علم البيان أدق ولا أرقى ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الانبياء، فإن أكثره عليته تخييلات قد زلت فيها الاقدام قديما، وما أتى الزالون إلاّ من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير، حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة علما لو قدروه حق قدره لما حكى عليهم أن العلوم كلها متفقرة اليه وعيال عليه، إذ لا يحل عقدها المؤربة ولا يفك قيودها المركبة إلاّ هو، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضيم وسيم الخسف بالتأويلات الغثة والوجوه الرثة، لأن مَنْ تأوّل ليس من هذا في عير ولا نفير، ولا يعرف قبيلا منه من دبير» الكشاف ٣/٤٠ وراجع كذلك ١/٤٧١.

في ضوء هذا الفهم للزمخشري يمكن أن نفهم قوله: «التمثيل مما يكشف المعاني ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها»(٤١). أو قوله «إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب، وإدناء المتوهم من المشاهد»(٤٢). أو أن له ـ أي التمثيل ـ شأناً ليس بالخفي في إبراز خبيئات المعاني، ورفع الستار عن الحقائق، «حتى كأنه مشاهد»(٤٣).

وعلى هذا الأساس يمكن للزمخشري أن يفسِّر قوله تعالى: ﴿مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل﴾ بأنه نوع من التمثيل يقصد به «تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر»(٤٤). أو يفسِّر قوله: ﴿فمَنْ يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى﴾ على أنه «تمثيل للمعلوم بالنظر والاستدلال بالمشاهد المحسوس حتى يتصوره السامع كأنه ينظر إليه بعينه»(٤٥). أو يفسِّر قوله تعالى ﴿وقالت اليهود يد الله مغلولة، غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا، بل يداه مبسوطتان﴾، على أساس أن غل اليد وبسطها تمثيل وتصوير، شأن قولك «بسط اليأس كفيه في صدره، فجعلت لليأس الذي هو من المعاني لا من الأعيان كفان (كذا)»(٤٦). وهو أمر يوضحه ابن المنير السني، بقوله إن الآية تقوم على «تصوير الحقيقة المعنوية بصورة حسية تلزمها غالباً، ولا شيء أثبت من الصور الحسية في الذهن، فلما كان الجود والبخل معنويين لا يدركان بالحس ويلازمها صورتان تدركان بالحس، وهما بسط اليد وقبضها للبخل، عبر عنهما بلازمها لفائدة الإيضاح والانتقال من المعنويات إلى المحسوسات»(٤٧).

---

(٤١) المرجع السابق ١/٣١.
(٤٢) المرجع السابق ١/٢٠٣.
(٤٣) المرجع السابق ١/١٤٩.
(٤٤) المرجع السابق: ١/٢٩٧.
(٤٥) المرجع السابق: ١/٢٩٣.
(٤٦) المرجع السابق: ١/٤٧١.
(٤٧) المرجع السابق: ١/٤٧١.

وعلى هذا الأساس نفسه يمكن للزمخشري أن يفسّر كل الآيات التي تقوم على بث الحياة الانسانية في الجوامد أو اضفاء الصفات البشرية على ما هو غير بشري، على أنها تخييل وتصوير وتمثيل، فقوله تعالى: ﴿إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين﴾ تمثيل وتخييل[٤٨]. وقوله: ﴿إنّا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الانسان إنه كان ظلوما﴾ تمثيل وتصوير، شأنه شأن قولهم: «لو قيل للشحم أين تذهب لقال أسوي العوج، وكم لهم من أمثال على ألسنة البهائم والجمادات. وتصور مقاولة الشحم محال، ولكن الغرض أن السمن في الحيوان مما يحسن قبيحه كما أن العجف مما يقبح حسنه، فصور أثر السمن فيه تصويراً هو أوقع في نفس السامع، وهي به آنس، وله أقبل، وعلى حقيقته أوقف، وكذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها»[٤٩]. وكذلك قوله تعالى: ﴿فما بكت عليهم السماء والأرض﴾ تمثيل وتخييل، يجري على سنن الكلام العربي، وله نظائر في الحديث والشعر، مثل قول جرير[٥٠]:

تبكي عليك نجوم الليل والقمرا

وهكذا يرتدّ جانب كبير من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير إلى أسلوبه الخاص الذي يصور المعاني للمتلقي، ويمثلها لمخيلته، عن طريق التوسّل بصور حسية، أو بلغة المنظور والمشاهد والعيني، التي تخيل المفروضات في الذهن وتحققها، وتقدمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة.

ولعلّ الحاح الزمخشري على الكلمات والأفعال والصفات المرتبطة بالاحساسات البصرية، ينمّ عن تركيزه على ما نسميه الآن بالصورة، وأنه لم يكن يعرف من أنماط الصور ـ بمفهومها السيكولوجي ـ إلاّ النمط البصري وحده، دون غيره من الأنماط. وكأن الاحساسات التي يمكن أن تثيرها الصور القرآنية في مخيلة المتلقي إنما هي إحساسات بصرية فحسب،

---

(٤٨) المرجع السابق: ١/١٢٣.
(٤٩) المرجع السابق: ٢/٥٥٢.
(٥٠) المرجع السابق ٣/١٠٩.

وليس ثمة إحساسات سمعية أو شمية أو لمسية، أو ذوقية، أو حركية. وحتى عندما ينحدر الزمخشري من الآفاق الرحبة للتخييل والتصوير إلى مجالات أكثر تفصيلاً وجزئية، مثل الحديث عن التشبيه أو الاستعارة؛ أو مجاز الاسناد، أو المجاز المرشح، أو تغيير صيغ الكلام، ونقل دلالة الأفعال من المضي ــ مثلاً ــ إلى الاستقبال أو العكس... الخ، فإن نفس النظرة تظل قائمة، ويستمر نفس التركيز على الجانب البصري، وعلى الاحساسات البصرية التي يمكن أن يثيرها التصوير القرآني في مخيلة المتلقي(٥١). وجلي أن الزمخشري يتشابه ــ في هذا ــ مع مَنْ قبله مثل الرماني، والعسكري، وابن جنى إذْ أنهم ــ جميعاً ــ يقصرون التصوير على التقديم البصري للمعنى فحسب ومن هنا يصبح إلحاحهم على أفعال الرؤية ومرادفاتها ومشتقاتها ــ أثناء وصفهم للتصوير القرآني ــ أمراً مبرراً مفهوماً. ولا شك أن في ذلك تضييقاً لأنماط الصور القرآنية، وحصراً لقدراتها الحسية الثرية والمتنوعة.

٣ ــ تطور الفكرة في الدراسة الأسلوبية للشعر

إذا انتقلنا إلى مناقشة علاقة التصوير بالتقديم الحسي في الشعر، وجدنا للفكرة جانبين: يتصل أولهما بقدرة الشعر الوصفي على محاكاة الموصوف، ونقله نقلاً خاصاً يصوره للمتلقي، كما لو كان يراه. ويتصل ثانيهما بقدرة التشبيه والاستعارة، أو المجاز عموماً، على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقي أو تصوير المعنى تصويراً حسياً. ويظهر ذلك الجانب الثاني فيما تقوم به الصورة المجازية من ربط بين شيئين أو أشياء، أحدهما حسي بالضرورة، عن طريق المقارنة أو الاستبدال، بشكل يجعلنا نشعر بشيء حسي، أو أننا نواجه شيئاً محسوساً. وسنركز على هذا الجانب فحسب، لأننا سنعود إلى شعر الوصف وعلاقته بالمحاكاة في الفصل التالي.

وتقابلنا فكرة التقديم الحسي للصورة المجازية منذ القرن الرابع

---

(٥١) راجع ــ على سبيل المثال ــ المرجع السابق ١/١١٩ ــ ١٢٠، ٢/٥٨ ــ ٥٩، ٢٥١، ٤٩٧، ٣/٤٦٤ ــ ٤٦٥.

للهجرة ومع الرماني بشكل خاص. ولعلّ الإشارة إلى الرماني ـ هنا ـ تؤكّد لنا ظاهرة التداخل الذي كان يتم بين الدراسة البلاغية للشعر وللقرآن الكريم في نفس الوقت، فالرماني هو الذي طرح فكرة التقديم الحسي للاستعارة والتشبيه ـ بشكل عملي ـ في القرآن الكريم وفي الشعر معاً.

تتلخص فكرة الرماني ـ كما سبق أن أوضحنا ـ في أن التشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح. ولمّا كان ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه، والمشاهد أوضح من الغائب، كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل، والاستعارة المرتبطة بالحسي المشاهد أقرب إلى الإفهام والتأثير.

وليست هذه الفكرة جديدة كل الجدة، فهي واضحة في التراث البلاغي منذ أواخر القرن الثاني، والنقاش الذي دار حول الآية ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ يبين أن فكرة التوضيح كانت فكرة مبكرة، وسنعود إلى تفصيل ذلك في الفصل التالي. ولكن الجديد أن الرماني يربط ما بين التوضيح والعناصر الحسية مفترضاً أن ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه، ومن ثم رأى أن توسل التشبيه والاستعارة بعناصر الحس إنما هو نوع من التوضيح والكشف. ومن هنا قامت كل أقسام التشبيه الأربعة وكل شواهدها ـ عنده ـ على أساس واحد هو الانتقال من مشبه يدرك بالفكر إلى مشبه به يدرك بالعيان والبصر أو من مشبه أقل حسية إلى مشبه به أكثر تمكناً في صفاته الحسية. وكان من الطبيعي أن يرفض الرماني تشبيه ما يُرى بالعيان بما يُنال بالفكر، لأن ذلك يعكس فكرته. ويعيب قول بعض شعراء عصره:

صدغه ضد خده مثل ما الوعـ ـد إذا ما اعتبرت ضد الوعيد

«من قبل أنه شبه الأوضح بالأغمض وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه»(٥٢).

---

(٥٢) ابن رشيق: العمدة ١/٢٨٧.

وارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساساً في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، وهو مبحث كان يستند إلى نوع من المعارف السيكولوجية التي أفادها العرب نتيجة اطلاعهم على التراث الفلسفي اليوناني بوجه خاص. ومن المعروف أن العرب اطلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث على أقل تقدير[٥٣]. ومن المعروف ــ أيضاً ــ أنهم تعرّفوا على النظريات السيكولوجية الخاصة بأفلاطون وجالينوس وغيرهما من الفلاسفة في نفس الوقت تقريبا، مما هيأ للكندي (٢٥٢ هـ)، وهو أول فيلسوف عربي التعرّض لمشكلة الادراك الإنساني وما يتصل بها من حديث عن الخيال والقوة المصورة التي تصور الأفكار الحسية[٥٤]، كما مهّد الطريق أمام الفارابي (ــ ٣٣٩ هـ) كي يؤسس نظريته في «النبوة» على أساس سيكولوجي خالص، كما أشرت في الفصل الأول.

ولم تكن الدراسة النقدية والبلاغية بمعزل عن هذه المعارف، فالفارابي استعان بها لفهم الجانب النفسي من نظرية المحاكاة الأرسطية، مما جعله يستخدم مصطلح التخييل الشعري. وكان من الطبيعي أن يحاول بعض المتفلسفة الاستعانة بهذه المعارف لتفهم طبيعة العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الأدبي. ومن هذه الزاوية وجه التوحيدي إلى مسكويه السؤال التالي: «ما السبب في طلب الإنسان ــ فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرتئيه ويروي فيه ــ الأمثال؟ وما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مأتاه؟ وعلى ماذا قراراه؟ فإن في المَثل والمثْل والمماثلة والتمثيل كلاما رائقا وغاية شريفة». وتقوم إجابة مسكويه كلها على أساس أن الأمثال إنما تُضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه «والسبب في ذلك أنسنا بالحواس، وإلفنا لها

---

(٥٣) ترجم حنين (ــ ٢٦٤ هـ) كتاب النفس من اليونانية إلى السريانية، ثم قام ابنه اسحق بن حنين (ــ ٢٩٨) بترجمته من السريانية إلى العربية.

(٥٤) يعرّف الكندي هذه القوة بقوله «وهذه القوة المصورة إنما هي مصورة الفكر الحسية، فأي فكرة عرضت لنا عند تشاغلنا عن جميع الحواس تمثلت تلك الفكرة لنا مجردة من غير طينة، فوجدنا في النوم من الصور الحسية ما ليس يجده الحس بتة» راجع رسائل الكندي ١/ ٣٠٠.

منذ أول كوننا، ولأنها مبادىء علومنا، ومنها نرتقي. فإذا أُخبر الانسان بما لم يدركه، أو حُدِّث بما لم يشاهده، وكان غريباً عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أُعطي ذلك أنس به. وقد يعرض في المحسوسات أيضاً هذا العارض، أعني أن إنساناً لو حُدِّث عن النعامة والزرافة، والفيل، والتمساح، لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه ويحصل تحت حسه البصري، ولا يقنع فيها طريقه حس البصر بحس السمع حتى يرده إليه لعينه(٥٥). وهكذا الأمر في الموهومات فإن إنساناً لو كلف أن يتوهّم حيواناً لم يشاهد مثله لسأل عن مثله، وكلف مَنْ يخبره أن يصوره له، مثل عنقاء مغرب، فإن هذا الحيوان، وإنْ لم يكن موجوداً، فلا بدّ لمتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها. فأمّا المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس ــ إلاّ على جهة التقريب ــ صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة. والنفس تسكن إلى مَثَل وإنْ لم يكن مَثَلاً، لتأنس به من وحشة الغربة، فإذا ألفتها، وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال، سهل حينئذٍ عليها تأمل أمثالها»(٥٦).

وجلي أن إجابة مسكويه تقوم على أساس مشابه للأساس النظري الذي يقوم عليه تحليل الرماني لتشبيهات الشعر واستعارات القرآن. قد تكون إجابة مسكويه أعمق وأشمل، وأكثر استناداً إلى معارف سيكولوجية محددة لا تجدها في تحليل الرماني، لكن الجذر النظري للعلاقة بين التوضيح والإسناد إلى المحسوس واحد عند كلا الاثنين. ولم يكن الرماني منفصلا عن الأوساط الفلسفية في عصره، بل كان متأثراً بها ومشاركاً فيها، فهو ــ من ناحية ــ معتزلي، والمعتزلي رجل ينبغي أن يكون ما يحسنه من كلام الدين في وزن ما يحسنه من كلام الفلسفة(٥٧)، وهو ــ من ناحية اخرى ــ

(٥٥) لاحظ التشابه اللافت بين هذه الملاحظة وما يقوله ابن رشيق من أن «أفضل الوصف هو ما قلب السمع بَصَراً» العمدة ٢/٢٢٦.

(٥٦) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل / ٢٤٠ ــ ٢٤١.

(٥٧) الجاحظ: الحيوان ٢/١٣٤.

منطقي، كانت له طريقة خاصة انفرد بها في دراسة المنطق لو صدقنا كلام أبي حيان التوحيدي[٥٨]. ونحن نعرف أن الشعر والخطابة كانا قسمين من أقسام المنطق منذ عصر الكندي[٥٩]. ورغم أن كتب الرماني ذات الصبغة الفلسفية، قد ضاعت كلها، فإننا نعرف ـ على الأقل ـ أن منها كتاباً في صفات النفس، وآخر في المعرفة، وثالثا في الحقيقة والمجاز ورابعاً في المنطق[٦٠]. وهي أسماء تدل على ثقافة الرماني الفلسفية ونوعيتها. ومن الثابت أنه استغل هذه الثقافة في شرحه لكتاب سيبويه، فأثر ثقافته النفسية ـ في هذا الشرح ـ واضح، فهو يتكلم عن الحواس وفاعليتها، والإحساسات والفرق بين إيجاب الحاسة بعلم الشيء ضرورة وبين إيجابها بالدلالة.. الخ[٦١]. وهذا يجعلنا أقرب لفهم المهاد الثقافي الذي كانت تنبع منه تحليلات الرماني للاستعارة والتشبيه على أساس من المعارف السيكولوجية الشائعة في عصره. ولم يكن من الطبيعي أن يتحدث الرماني عن العناصر الحسية في التشبيه والاستعارة، لولا إفادته من نوع الثقافة الشائعة في البيئات والأوساط التي تفاعل معها، ولولا صلة من نوع ما برجال أمثال مسكويه، تحدثوا عن أهمية التمثيل وطبيعته على أساس سيكولوجي واضح.

وسواء أخذ الرماني فكرة الربط بين التوضيح والتقديم الحسي للاستعارة والتشبيه من الفلاسفة أمثال مسكويه، أو كانت هذه الفكرة نتيجة لاجتهاداته الخاصة ولتفتح آفاق ثقافته العريضة، فإن الفكرة شاعت في النقد العربي، وأفاد منها النقاد والبلاغيون بعده فائدة جليلة، وظلّ كثير منهم يقرن بلاغة التشبيه والاستعارة في الشعر بقدرتها على تجسيم المعنوي وتقديمه في صورة حسية. وأوضح مثل على ذلك العسكري، والمرزوقي، وابن رشيق، وابن سنان الخفاجي.

---

(٥٨) أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة ١٣٣/١.
(٥٩) أحمد فؤاد الأهواني: الكندي /١١٠ ـ ١١٣.
(٦٠) مازن المبارك: الرماني النحوي /١٠٠ ـ ١٠٣.
(٦١) المرجع السابق /٢٣٨ ـ ٤٢٠.

أمّا العسكري فإنه ينقل كل أفكار الرماني الخاصة بالتشبيه والاستعارة تقريباً وهو ــ مثل الرماني ــ يرى أن الاستعارة في بيت امرىء القيس:

وقد اغتدي والطير في وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل

أبلغ من الحقيقة «لأنك تشاهد ما في القيد من المنع فلست تشك فيه وكذلك قولهم: هذا ميزان القياس، حقيقته تعديل القياس، والاستعارة أبلغ لأن الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه، وللعيان فضل على ما سواه»[٦٢]. ويرفض العسكري ــ مثل الرماني ــ ما جاء في أشعار المحدثين من «تشبيه ما يرى العيان بما ينال الفكر» لأنه رديء مثل قول أبي تمام:

وكنت أعز عزا من قنوع   يعوضه صفوح من ملول
فصرت أذل من معنى دقيق   به فقر إلى فهم جليل

لأنه «أخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه، وما يعرف بالعيان إلى ما يُعرَف بالفكر»[٦٣]. وتستهوي الفكرة العسكري فيلحُّ عليها في كتابه «ديوان المعاني» حيث يرى أن وصف التنوخي لطول الليل:

وليلة كأنها طول الأمل   ظلامها كالدهر ما فيه خَلَلْ
كأنما الإصباح فيها ماطل   أزهقه الله لحق فبطل
ساعاتها أطول من يوم النوى   وليلة الهجر وساعات العَذَل

يُستملَح وإنْ لم يكن مختاراً من التشبيه، لأن إخراج المحسوس إلى ما ليس بمحسوس في التشبيه رديء»[٦٤].

أمّا المرزوقي فإنه يأخذ ــ في شروحه للشعر ــ فكرة الرماني، ويفيد من تطبيقات العسكري، ويحاول استغلال الفكرة استغلالا واسعا، يمكنه من إدراك الأبعاد التصويرية للتشبيهات، التي ترد داخل القصائد التي يشرحها. وفي كثير من الأحيان يقترن التشبيه ــ عنده ــ بالتصوير أو يجري

(٦٢) العسكري: الصناعتين /٢٧١.
(٦٣) المرجع السابق /٢٤٢.
(٦٤) ديوان المعاني: ١/٣٤٧ــ ٣٤٨، وكذلك ١/٣١٠.

مجراه، أو يكون من باب التصوير[٦٥]. ويبدو تأثر المروزقي بالرماني واضحاً من خلال استخدامه لتقسيمه الرباعي للتشبيه ــ تبعاً لفكرة التوضيح الحسي. وعلى هذا الأساس يرى المرزوقي أن قول حاتم:

وعـاذلـة قـامت عليّ تلومني كأني إذا أعطيت مالي أضيعها

«تشبيه، ما يجري مجرى تصوير الحال في إخراج الخافي إلى البيان»[٦٦]. وقول سهل ابن شيبان:

مـشيـنـا مشـيـة الـليـث غـدا والـليـث غـضـبـان

يدخل في نطاق التشبيه لأنه «أخرج ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه»[٦٧]. وقول نفس الشاعر:

وطـعـن كـفـم الـزق غـدا والـزق مـلآن

«أبرز ما يقل في الاعتياد في صورة ما يكثر فيه»[٦٨]. وقول ربيعة بن مقروم:

وألـد ذي حنق عـلّي كـأنمـا تغلي عداوة صدره في مرجل

تشبيه أخرج «ما لا يدرك من العداوة بالحس إلي ما يدرك من غليان القدر حتى تجلّى فصار كالمشاهد»[٦٩]. وقول الشاعر:

والحرب يلحق فيها الكارهون كما تدنو الصحاح إلى الجرب فتعديها

فيه «خروج المشبه من الكمون إلى الظهور، ومن الخفاء إلى البروز، حتى يتجلّى لمتأمله والمتفكر فيه، على بعده في التصوير، تجلّي القريب في العرف والاعتياد. وهذا هو غاية المراد من التشبيهات»[٧٠].

---

(٦٥) المرزوقي: شرح الحماسة ١/٩٠، ١٦٠ ــ ١٦١، ٢/٥٦٩، ٣/١٧٩٢.
(٦٦) المرجع السابق ٤/١٧١١.
(٦٧) المرجع السابق ١/٣٦.
(٦٨) المرجع السابق ١/٣٧.
(٦٩) المرجع السابق ١/٦٣ ــ ٦٤.
(٧٠) المرجع السابق ١/٤٠٨.

وجلي أن كل هذه التقسيمات والأحكام مستمدة أساساً من الرماني وتقسيمه للتشبيه. ولكن اللافت أن المرزوقي ـ في أمثال هذه الأحكام ـ لا يشير إلى إفادته من الرماني أو من غيره. وهذا ـ على كل حال ـ مسلك عام لدى المؤلفين المتأخرين، فابن سنان ـ الذي لا يذكر اسم الرماني إلاّ في حالة المخالفة ـ يفعل نفس الفعل، ويتحدث عن التمثيل والتشبيه على أنهما أداتان للتوضيح تخرجان المعنوي إلى مجال الحس والمشاهدة(٧١)، دون أن يشير إلى مصادره. ولقد كان ابن رشيق أكثر أمانة ـ في ذلك ـ من كل من المرزوقي وابن سنان، إذْ أنه لا يكتفي بالأخذ بل يحاول المناقشة والتعديل(٧٢). على أن المرزوقي لا يفيد من الرماني فحسب، بل يتجاوزه إلى قدامة والعسكري، فأحياناً يكون التصوير ـ عنده قرين البراعة في الوصف والقدرة على تمثيل الأشياء وتصوير الأحوال(٧٣)، وهنا تظهر آثار قدامة والعسكري. وفي أحيان أخرى يكون التصوير قرين تجسيم المعنوي ومرتبطاً ـ لذلك ـ بالاستعارة المكنية، كما حدث في بيت تأبط شرا:

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

الذي يعد تصويراً لأن «ذكر التهلل والناجذ مَثَل وتصوير للمراد»(٧٤).

ومهما يكن من أمر فإن العسكري والمرزوقي وابن سنان وابن رشيق لم يكونوا على نفس المستوى الثقافي الذي كان عليه الرماني، ومن هنا ظل عرضهم لفكرة التصوير وصلتها بالتقديم الحسي عرضاً عملياً محدوداً، يعتمد على تكرار ما قيل أكثر مما يعتمد على الاجتهاد الفردي، الذي يحاول أن يستكشف العلل والأسباب التي ترتدّ إليها الظواهر العملية، وهذا هو ما نجده عند عبد القاهر الجرجاني الذي كان معاصراً لابن سنان وابن رشيق، فقد كان عبد القاهر يختلف عن أقرانه من رجال القرن الخامس،

---

(٧١) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٢٢ ـ ٢٢٥، ٢٣٧.
(٧٢) ابن رشيق: العمدة ١/١٩٥ ـ ١٩٦.
(٧٣) شرح الحماسة ١/٢١٨ـ٢١٩، ٢٥٢ـ٢٥٣، ٢٣٤، ٢/٩٥٥، ٢٩٦ وراجع كذلك شرح ديوان أبي تمام للتبريزي ٢/٢٧٢، ٣٢٢ ـ ٣٢٣.
(٧٤) شرح الحماسة: ١/٩٩.

فثقافته أوسع، وخبرته بالتراث البلاغي والنقدي السابق عليه يدعمها ويعمقها التراث الفلسفي الذي حاول الإفادة منه كمتكلم أشعري له ثقله ومكانته. ومن هنا نجده لا يقتصر على التحليل العملي الضيق، مثلما نجد عند العسكري، والمرزوقي، وابن سنان، بل يحاول أن يعلل الجوانب التصويرية في الشعر ويردّها إلى أساس نفسي يبررها ويفسِّرها، على نحو يذكرنا بمحاولة الرماني وبأفكار مسكويه.

ترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل ـ عند عبد القاهر ـ بقدرتها على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى، أمّا فيما يتصل بالتشبيه فإن عبد القاهر يعدد أقسامه. وهو أميل إلى أن يعد القسم الذي يؤخذ فيه الشبه من الأشياء المحسوسة المشاهدة والمدركة بالحواس ـ على الجملة ـ للمعاني المعقولة بمثابة الأصل وما عداه فروع(٧٥). وهو أمر يفسِّره الرازي ـ أحد شرّاح عبد القاهر ـ عندما يرجع أكثر أغراض التشبيه إلى التخييل الذي هو «أقوى على ضبط الكيفيات المحسوسة»(٧٦). أمّا الاستعارة ـ عند عبد القاهر ـ فمن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها «أنك ترى بها الجماد حيا ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... إنْ شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العيون»(٧٧). أمّا التمثيل فإنه يفعل نفس الشيء، ومما يدل على ذلك «إنك قد تعبر عن المعنى بالعبارة التي تؤديه، وتبالغ وتجتهد حتى لا تدع في النفوس منزعاً، نحو أن تقول: «فلان إذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه، ولم يشغله شيء عنه» فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن، ثم لا ترى في نفسك له هزة، ولا تصادف لما تسمعه أريحية، وإنما تسمع حديثاً ساذجاً وخبرا غُفْلا، حتى إذا قلت:

إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه(٧٨).

---

(٧٥) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٦١ ـ ٦٢.

(٧٦) الفخر الرازي: نهاية الايجاز في دراية الاعجاز /٦٥.

(٧٧) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٤١.

(٧٨) لاحظ تكرار نفس المثل ـ بيت تأبط شرا ـ عند كل من المرزوقي وعبد القاهر.

امتلأت نفسك سروراً وأدركتك طربة ـ كما يقول القاضي أبو الحسن ـ لا تملك دفعها عنك. ولا تقل إن ذلك لمكان الايجاز، فإنه وإنْ كان يوجب شيئاً منه فليس الأصل له، بل لأنه أراك العزم واقفاً بين العينين، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين»[٧٩]. وفي مثل هذه النظرة إلى الاستعارة والتمثيل يتجلى معنى التجسيم الذي يشير إليه مصطلح «التصوير» عند الجاحظ إشارة ضمنية، والذي يشير إليه المرزوقي إشارة صريحة، ويتحدد بوضوح على أنه تمثيل الشيء أمام الأعين، وتجسيد المعنوي، وتشخيصه وبث الحياة فيه كأنه يتحرك ويشعر.

ويبدو أن عبد القاهر بعد أن اكتمل له مفهومه الذي يرى أن جمال التمثيل يرجع إلى قدرته التصويرية على تقديم المعنى إزاء الأعين، شعر أن عليه أن يقنع قراءه بفكرته، ويبرر لهم جمال التمثيل، فيقول إن جمال التمثيل يرجع إلى أمرين «فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وأن تردها في الشيء تعلمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم... نحو أن تنقلها عن العقل إلى الاحساس... لأن العلم المستفاد من طرق الحواس... يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام... فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة. وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الإلف... ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذنْ أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض... إلى ما يُدرَك بالحواس... فأنت كمَنْ يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[٨٠]. وهذا تبرير يردنا ـ بشكل أكثر مباشرة ـ إلى تعليل مسكويه لجمال التمثيل وحرص الانسان على المثل، ولعل تشابه المصطلح (التمثيل) ما بين عبد القاهر ومسكويه، يشير إلى صلة مباشرة ـ من نوع ما ـ بينهما،

---

(٧٩) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /١١٣ ـ ١١٤ وراجع كذلك /١٠٣، ١٠٥.

(٨٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٠٨ ـ ١٠٩ وقارن بالمفتاح للسكاكي /١٦٦.

خاصة أن عبد القاهر يرد جمال التمثيل إلى عملية التوضيح التي ترتبط باقتران المعنوي بالحسي، وبالنقلة من العقل إلى الاحساس وما يدفع إليها من إلف النفس للمحسوس واعتمادها ـ أول ما تعتمد ـ على المعرفة الحسية، وهذه كلها أشياء أوضحها مسكويه، وإنْ كان أسلوبه أقل تفاصحاً وزخرفاً من أسلوب عبد القاهر.

ويبدو أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي للمعنى ـ في التصوير الشعري ـ جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخيلات الشعرية، تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى «التصاوير» التي يشكلها الحذاق من الرسامين أو المصورين «فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد»(٨١).

ويمكننا أن نلاحظ هنا أن مصطلح «الصورة» يتكرر أكثر من مرة ـ في النص السابق ـ لكنه لا يشير إلى فكرة التقديم الحسي للشعر بقدر ما يشير إلى الصياغة والتشكيل. وفي الحقيقة، فإن مصطلح «الصورة» لا يُستخدَم عند عبد القاهر استخداماً موحداً، فدلالته تنصبُّ في بعض المواضع، على التقديم الحسي للمعنى ممثلاً في الاستعارة والتمثيل، وفي مواضع أخرى تنصبّ دلالة المصطلح على الشكل العام للكلام البليغ وطريقته في الصياغة، أي أن المصطلح يحمل في طياته الدلالة على الصورة (Image) والشكل (Form) في نفس الوقت.

وفي دلائل الإعجاز ـ بوجه خاص ـ يكاد المصطلح يقتصر اقتصاراً تام على معنى الصياغة والشكل، بل إن عبد القاهر يحصر مفهوم التصوير ـ في نص

---

(٨١) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٣١٧.

الجاحظ السابق ــ في دلالة الصياغة فحسب[٨٢]. ولا شك أن الحاحه، في الدلائل، على فكرة النظم، ومحاولاته القضاء على ما وقع فيها من لَبْس وسوء فهم لمشكلة اللفظ والمعنى، كانت هي العوامل الكامنة وراء هذا التحديد والتضييق لمفهوم المصطلح الجاحظي، ومن هنا يقول عبد القاهر: « واعلمْ أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان ما بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم لما وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: « إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير »[٨٣]. وجلي أن « الصورة » هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التي تتمايز بها وتتحدد تبعاً لها، قيمة النص الأدبي. وهنا يُذكّرنا مصطلح « الصورة » بنظيره فيما يُسمى بالفلسفة الأولى، وبالعلّة الصورية ــ عند الفلاسفة ــ تلك التي يكون بها الشيء ما هو[٨٤]، حيث تصبح الصورة هي الشكل الذي تتشكل المادة فيه، أو الهيئة التي يتصور الهيولى بها[٨٥].

هذا عمّا جاء في دلائل الإعجاز، أمّا في أسرار البلاغة فإن الأمر يختلف قليلاً، ويواجهنا مصطلح « التصوير » وهو يحمل ــ في جانب من جوانبه ــ فكرة تجسيم المعنوي وتمثيل الشيء في المخيلة، مما يجعل عبد القاهر يقارن بين « التصويرات » و « التخييلات » الشعرية وبين « تصاوير » الرسامين. ولا شك أن مثل هذا الفرق في استخدام المصطلح ما بين الكاتبين يرجع إلى

---

(٨٢) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /١٦٨ ــ ١٦٩.

(٨٣) المرجع السابق /٣٣٠.

(٨٤) راجع رسائل الكندي ١٦٦/١.

(٨٥) الخوارزمي: مفاتيح العلوم ٨٢.

أن عبد القاهر، كان لا يركز الانتباه كله ـ في الكتاب الثاني ـ على فكرة النظم (توخّي معاني النّحوِ بين الكلم) بنفس القدر الذي نجده في الكتاب الأول. لقد كان مشغولاً ـ أساساً ـ في « الأسرار »، بتوضيح أسرار البلاغة التي تكمن وراء تأثير الاستعارة والتمثيل والتشبيه والكناية، مما جرّه إلى الحديث عن التصوير والتخييل، ومن ثم بدأ مفهوم الصورة (Image) في الوضوح والبروز بأكثر مما جاء في دلائل الإعجاز.

ولا شك أن استخدام عبد القاهر لمصطلح التخييل ـ في الأسرار ـ فضلاً عن مقارناته بين عمل الشاعر وعمل الرسام يكشف عن مدى مساهمة شرّاح أرسطو من فلاسفة الإسلام في بلورة مفهومه عن التصوير والتمثيل(٨٦). والواضح أن عبد القاهر كان، كغيره من المتكلمين، أعمق تأثراً بكتاب الخطابة لأرسطو الى جانب أن هذا الكتاب أوضح صلة بتفكير عبد القاهر وأقرب، خاصة أن القسم الثالث من الكتاب يتحدث عن مسائل أسلوبية شديدة الالفة بالنسبة لعبد القاهر البلاغي. ومن هنا يمكن القول إن عبد القاهر أفاد من أفكار أرسطو ـ في الخطابة ـ خاصة تلك التي تقرر أن الاستعارة وما شابهها تمثل الأشياء للأعين، وتضفي على الجوامد والمعنويات حياة إنسانية مشخصة(٨٧). بل إن حديث عبد القاهر عن الاستعارة وكيف أنها ترينا « الجماد حيا ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة »(٨٨)، يمكن أن يذكرنا بعبارات ابن سينا ـ في شرحة لخطابة أرسطو ـ خاصة تلك التي يقول فيها: « ومن أنواع الاستعارة اللفظية: أن تجعل أفعال الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس »(٨٩).

ولعلّ في مثل هذه الاشارة ما يرينا أن العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى في الشعر، قد أخذت تزداد عمقاً واتساعا نتيجة إفادة البلاغيين والنقاد من أنواع الثقافة الشائعة في عصرهم، خاصة ما يتصل منها بالموروث اليوناني سواء في جانبه الفلسفي العام، أو في جانبه النقدي

---

(٨٦) راجع شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٥٨ ـ ٢٦٢.

(٨٧) ابن سينا: الخطابة ٢٢٩، ٢٣٠.

(٨٨) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٤١.

(٨٩) ابن سينا: الخطابة /٢٣٠.

الخاص، ولعلّ في عرضنا لمعالجة قدامة والرماني وعبد القاهر للفكرة ما يقدم دليلاً واضحاً على ذلك.

٤ ـ العلاقة بين الشعر والرسم

تكشف مقارنة عبدالقاهر بين «تخييلات» الشاعر و«تصاوير» الرسام ـ كما أسلفنا ـ عن إفادته من شرّاح أرسطو من الفلاسفة. ومن الضروري ـ ونحن نتحدث عن فكرة التقديم الحسي للشعر ـ أن نتوقف عند العلاقة بين الشعر والرسم على النحو الذي فُهمت به في التراث النقدي، لأن التسليم بهذه العلاقة أو الإلحاح عليها، كَان يقود إلى الالحاح على الجوانب الحسية للتصوير الشعري.

إن ربط الشعر بالرسم كان يؤدّي إلى افتراض مؤدّاه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، وذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر، أو يتأمل الاحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، ناهيك عن أنه يمكن أن يؤدّي إلى فهم الصور على أنها محاكاة ـ من نوع ما ـ لمدركات حسية سابقة، ومن ثم يتركّز التحليل على العلاقة بين صور الشعر والمدركات الحسية، التي يُفترَض أنها أصل الصور.

والمقارنة بين الشعر والرسم ـ في هذا المجال ـ مبحث ازدهر أساساً عند شرّاح أرسطو، الذين تقبلوا فكرته عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس. وبذلك تصبح المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة، يمكن التمييز ـ مبدئياً ـ بينها:

أولا: إن كلاً من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية، قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية تبعاً لفكرة الاحتمال والامكان الأرسطية. إن الشاعر أو الرسام قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو وقد ينقله أو يحاكيه بأقبح أو أحسن مما هو عليه، ولكن

هذا الحسن أو القبح ليس مسخاً وتشويهاً للعالم أو قوانينه، وإنما هو أمر يمكن حدوثه أو يحُتمل حدوثه، أي أن فعل الشاعر والرسام خاضع لقوانين العالم الأساسية، بل لعلّه كشف وتكميل لها في نفس الوقت.

وتعتمد طريقة الشاعر والرسام في نقل العالم وتقديمه للمتلقي، على مادة ذات صلة بالحواس، فهي مرتبطة بإحساسات كليهما، وهي تخاطب إحساسات المتلقي. ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة ـ سواء كانت لمعنوي مجرد، أو لمادي محسوس ـ فإنهما يخاطبان الاحساسات والمخيلة، ويجسّمان الأشياء، أو الأفكار، في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها، إمّا عن طريق العين الباصرة ـ كما في حالة الرسام ـ وإمّا عن طريق عين العقل، أو المخيلة ـ كما في حالة الشاعر.

من هنا كان الفارابي يرى أن المحاكاة الشعرية لا تتناول مادة الطبيعة خارج الانسان وحدها، ولا أفعاله الظاهرة فحسب، وإنما تتناول ـ فضلاً عن ذلك ـ عالمه الداخلي بكل ما فيه من انفعالات ومشاعر وجدانية، «إن موضوعات الأقاويل الشعرية هي ـ بوجه ما ـ جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم إنسان»(٩٠). هذه الموجودات الممكنة، تشمل الأخلاق، والانفعالات والهيئات النفسية «فمنها ما يُنسَب إلى النفس، ومنها ما يُنسب إلى البدن، ومنها ما هي خارجة عن هذين»(٩١). وعندما يقدم الشاعر هذه العوالم الداخلية أو الخارجية للانسان، أو يحاكيها، فإن عليه أن يقدمها تقديماً محسوساً، عن طريق التخييل. والتخييل طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية. وما يصنعه الشاعر ـ في هذه الحالة ـ لا يختلف كثيراً عمّا يصنعه الرسام، وإنْ توسّل أحدهما باللون والظل، وتوسّل الآخر بالكلمة، فكلاهما يرمي «إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»(٩٢). وكلاهما يقدم مادته إلى

---

(٩٠) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير /١١٨٣.
(٩١) نفس المرجع والصفحة.
(٩٢) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، أرسطو طاليس. فن الشعر /١٥٨

الذهن صوراً، أو تثير مادته صوراً في الذهن.

هذه الفكرة نجدها عند ابن سينا، لكن بشكل أوضح من الفارابي. إن الشاعر ـ عند ابن سينا ـ «يجري مجرى المصوِّر، فكل واحد منهما محاك»(٩٣). والشاعر لا يصور الأشياء المادية فحسب، بل يصور المعنويات أيضاً ويحاكيها. فإذا فعل ذلك، فإن عليه أن يكون كالرسام، يستغل الجانب الحسي، ويتوسل بمادة حسية المحتوى، لأن هذا هو سبيله لمحاكاة الأخلاق والانفعالات. وهذا فهم ـ لابن سينا ـ يدعمه قوله عن الشاعر: «ويجب أن يكون كالمصوِّر. فإنه يصور كل شيء يحسه، وحتى الكسلان والغضبان. كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس (هوميروس) في بيان خيرية أخيلوس. وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية، وللمحسوس المعروف عن حال الشعر(٩٤).

ويوضح ابن رشد ـ هو الآخر ـ هذه الحقيقة، فهو يقول ما مؤدّاه إن الشاعر يضطر إلى الاستعانة بالأشياء الخارجية إذا قصد محاكاة الاعتقادات والأفكار المعنوية، ذلك لأن تخيلها «يعسر، إذ كانت ليست أفعالا ولا جواهر»(٩٥). ويوضح ابن رشد الفكرة أكثر عندما يقول: «فكما أن المصوِّر الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه، حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس... ومن هذا النحو من التخييل ـ أعني الذي يحاكي حال النفس ـ قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه ... وتنقدُّ تحت الذعر منه المفاصل
يقوم تقويم السماطين مشيه ... إليك إذا ما عوجته الأفاكل(٩٦)

---

(٩٣) ابن سينا: فن الشعر /١٩٦.

(٩٤) المرجع السابق: ١٨٩.

(٩٥) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، فن الشعر /٢١٥.

(٩٦) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، فن الشعر /٢٢٢.

وهكذا تظل العلاقة بين الشاعر والرسام ـ في هذا الجانب ـ واضحة فكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقي، ويقدمها إليه تقديماً محسوساً، حتى لو كان يحاكي أفكاراً مجردة وانفعالات نفسانية، إذْ يظل الرسام يتوسل بالمنظور والمشهد المباشر، ويظل الشاعر يتوسل بلغة تثير الاحساسات في الأذهان، وتصوّر الشيء وتخيله للمتلقي «كأنه محسوس ومنظور إليه»(٩٧)، كما يقول ابن رشد.

ثانياً: إن طريقة الشاعر ـ في تشكيل مادته ـ تشبه طريقة الرسام على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، وذاك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته في القصيدة. هذا التناسب أو التآلف هو ما يمكن تسميته بالعلّة الصوريـة تارة، أو بحسن التأليف وبراعة المحاكاة تارة أخرى. وهو أمر كان نابعاً ـ عند شرّاح أرسطو ـ من فهمهم للفلسفة الأرسطية العامة، خاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين الهيولى والصورة(٩٨). وهو أمر كانت تؤكّده جماعات أخرى، أكثر قرباً من أفلاطون وأكثر تأثراً بالأفلاطونية المحدثة، مثل جماعة اخوان الصفا الذين نظروا إلى الشعر والرسم والموسيقى والنحت، في ضوء مبدأ عام خلاصته: «أن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل»(٩٩).

ثالثاً: إن كلا من الشاعر والرسام ـ بطريقته الحسية في التقديم، ونجاحه في صياغة مادته ـ يمكن أن يحدث تأثيراً خاصاً في نفوس المتلقين، ويمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال. بل إن براعته في إيقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح، ويرون فيه جمالا لم يكن قائمًا من قبل. والدليل على ذلك أن

---

(٩٧) المرجع السابق /٢٢٩.

(٩٨) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٠٩، ٢١٢.

(٩٩) رسائل اخوان الصفا: ٢١٧/١ وانظر ١٩٥، ٢١٨ ـ ٢١٩، ٢٥٢ ـ ٢٥٣، ٢٨٩.

الناس «يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة، المتقذّز منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقِنَتْ»(١٠٠). وجلي أن علّة اللذة التي يستشعرها المتلقي في هذه الحالة «لا ترجع إلى قبح الشيء المحاكى أو حسنه في ذاته، بل ترجع إلى حسن المحاكاة ذاتها، وإلى أن هذه الأشياء ـ التي يحاكيها الرسام ـ حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»(١٠١). وما ينطبق على الرسم ـ هنا ـ ينطبق على الشعر بنفس القدر(١٠٢)، فالشعر قادر ـ ببراعة محاكاته ـ على أن يجعل القبيح حسناً، والحسن قبيحاً.

هذه هي الجوانب الثلاثة التي تحدد أوجه التشابه بين الشعر والرسم عند شرّاح أرسطو، وهي أيضاً موجودة بدرجات متفاوتة عند البلاغيين والنقاد.

أمّا الجانب الأول المتصل بقدرة الشاعر والرسام على التقديم الحسي للمعنى وتصوير الحالات والمواقف المختلفة، فإننا نجده عند عبد القاهر، ونصوصه التي أشرنا إليها ـ في الفقرة السابقة ـ تشير إلى ذلك. ونجده أيضاً ـ بشكل عابر ـ عند الباقلاني، الذي يرى أن الشعر تصوير ما في النفس للغير، ولكنه يوسع الدائرة، ويقارن بين الكلام البليغ ـ بعامة ـ وبين الرسم. يقول «وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين، مَنْ صوّر لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر. وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير»(١٠٣). وهذه فكرة تذكرنا بحديث الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، عن محاكاة الأخلاق والأحوال النفسية.

---

(١٠٠) ابن سينا: فن الشعر /١٧١ ـ ١٧٢.
(١٠١) ابن سينا: الخطابة /١٠٣ ـ ١٠٤.
(١٠٢) ابن سينا: فن الشعر /١٧٩.
(١٠٣) الباقلاني: اعجاز القرآن /١٨١.

وتتضح التأثيرات الأرسطية ـ عند الباقلاني ـ أيضاً، عندما يتحدث عن طبقات الوصف ومراتبه البلاغية، إذْ «رُبّ وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لا خلف فيه، ورُبّ وصف يبزُّ عليه ويتعداه، ورب وصف يقصر عنه»(١٠٤). وهو تقسيم يذكرنا بدرجات المحاكاة الأرسطية نفسها، وكيف أنها تقديم للأشياء كما هي عليه في الواقع، أو أفضل، أو أقبح مما هي عليه.

لكن الملاحظ أن الباقلاني يوسّع الفكرة، ويربطها بالكلام البليغ بعامة متجاوزاً بذلك حدود الشعر التي كان يتحرك خلالها شرّاح أرسطو، وقد كان ذلك نتيجة اهتمامه بدراسة الإعجاز القرآني، ومحاولته الاشارة إلى قدرة القرآن على تصوير الحالات النفسية والمشاهد المؤثرة، خاصة تلك التي تدور حول مشاهد القيامة ويوم الساعة، حيث «يصوِّر ـ القرآن ـ الشيء على جهته ويمثِّل أهوال ذلك اليوم»(١٠٥). لكن الباقلاني لم يتوقف عند هذا الجانب من التصوير القرآني كثيراً مثلما فعل الزمخشري، الذي أفاد منه فيما يبدو. إلاّ أنّ الزمخشري طور الفكرة ووسعها، وجعلها أحد المبادىء العامة التي تقوم عليها بلاغة القرآن كما أوضحنا من قبل.

هذا عن الجانب الأول من المقارنة بين الشعر والرسم، أمّا الجانب الثاني المتصل بفكرة الصياغة وحسن التأليف بين العناصر، فقد كان متضمناً في عبارة الجاحظ «الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير». ولا شك أن اقتران الشعر بالنسج ـ في العبارة ـ يوحي بأن الجاحظ كان يعني ـ نسبياً ـ ما عناه ابن طباطبا ـ في أوائل القرن الرابع ـ من أن الشاعر الحاذق شأنه شأن «النسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسده وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون»(١٠٦).

---

(١٠٤) المرجع السابق /٣٧١.

(١٠٥) الباقلاني: اعجاز القرآن /٣٧٢.

(١٠٦) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر /٥ ـ ٦.

لكن الفكرة تتضح ـ بشكل خاص ـ في القرن الخامس، لدى ابن سنان وعبد القاهر الجرجاني، وصلة الثاني بابن سينـا أصبحت في حكم المؤكدة(١٠٧). أمّا ابن سنان فهو يرى أن فصاحة الكلمة ترتد ـ في جانب من جوانبها ـ إلى تباعد مخارج الحروف التي تُصاغ منها الكلمة، وهذه فكرة قديمة نجد أصولها عند ابن جني(١٠٨)، لكن الجديد ـ هنا ـ أن ابن سنان يوضحها مستعيناً بفن الرسم، فالحروف ـ عنده ـ تجري من السمع مجرى الألوان من البصر «ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود. وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلّة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعـدة في (حكم) العلّة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة»(١٠٩). ويضرب عبد القاهر على نفس الأوتار ـ تقريباً ـ، لكنه مهتم بفصاحة الكلام أكثر من فصاحة الكلمة، وبالنظم أكثر من اهتمامه بالمفردات التي تتناغم في داخله وهو يشير إلى الجاحظ في هذا المجال كثيراً، من مثل قوله: «إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه»(١١٠). وأوضح من ذلك قول عبد القاهر: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر، في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاهـا، إلى ما لم يتهـد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشعر والشاعر، في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول

---

(١٠٧) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /١٥٨ ـ ١٦٢.
(١٠٨) ابن جني: سر صناعة الاعراب ١/٧٥.
(١٠٩) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة /٥٤.
(١١٠) عبد القاهر: دلائل الاعجاز ١٦٧ ـ ١٦٨.

النظم»[١١١]. والنتيجة التي يخرج بها عبد القاهر من هذه المقارنة تتحد تماماً مع النتيجة التي يخرج بها الشرّاح الأرسطيون، في مقارنتهم بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام في الصياغة، وردهم جمال الشعر والرسم، وكل صناعة مشابهة، إلى حسن الصياغة أو براعة المحاكاة.

أمّا الجانب الثالث من أوجه المقارنة، وهو المتصل بقدرة كل من الشاعر والرسام على التأثير في المتلقي، فإننا نجده أوضح ما يكون عند عبد القاهر. وحديث عبد القاهر عن الاحتفال والصنعة في التصويرات الشعرية وكيفية تأثيرها في المتلقي، يقوم على ملاحظة تشابه ملحوظ بين الشعر والرسم في هذا الجانب، فالأثر النفسي الذي ينتجه الشعر شبيه بالأثر النفسي الذي يخلِّفه الرسم فكلاهما يؤثر في المتلقي ويثيره، ويؤدّي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التلقي، ويغشاه ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه. ويرتد هذا التأثير ـ عند عبد القاهر ـ إلى قدرة كل من الشاعر والرسام على الصياغة، وبراعة كل منهما في المحاكاة والتخييل من ناحية، وقدرتهما على التجسيم وتصوير المعنوي المجرد في صورة الحسي المعاين، وتخييل الجماد الصامت في صورة الحي الناطق من ناحية أخرى[١١٢]. ولا يقتصر الأمر ـ عند عبد القاهر ـ على مجرد التشابه في الأفكار، بل يمتد التشابه إلى استخدام نفس الألفاظ، فكلماته (التصاوير والتخطيط، والنقش والأصنام) تستدعي ذهنياً كلمات مترجمي أرسطو وشراحه وأسلوبهم الخاص في التعبير[١١٣].

هذه هي الجوانب الثلاثة التي تحدد درجة التشابه بين الشعر والرسم عند كل من شرّاح أرسطو وعند بعض البلاغيين والنقاد. على أننا ينبغي أن نلاحظ أن ثمة فارقاً كبيراً بين الفلاسفة والبلاغيين في هذه الجوانب، من حيث درجة وضوحها وقيامها على أساس نظري متماسك. إن أوجه

---

(١١١) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٦١.
(١١٢) أسرار البلاغة /٣١٧.
(١١٣) شكري عياد / كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٦١.

المقارنة ــ بين الشعر والرسم ــ عند شرّاح أرسطو غير منفصلة، ويمكن أن نجدها عند كل منهم بنفس القدر من الوضوح تقريباً؛ فنحن نجدها عند الفارابي مثلما نجدها عند ابن سينا أو عند ابن رشد. وليس الأمر كذلك عند النقاد والبلاغيين. فضلاً عن أن هذه الجوانب ــ عند الفلاسفة ــ ليست مستقلة عن تصورهم العام للشعر وتفهمهم لطبيعته النوعية كعملية تخييل.

إن كل جانب من جوانب هذه العلاقة بين الشاعر والرسام يرتدّ ــ عند الفلاسفة ــ إلى أصل واحد يرجع إلى أن كليهما محاك، يوقع محاكاة في نفس المتلقي ويخيّل معاني في أذهان المتلقين. وقد تختلف مادة المحاكاة عندهما، وقد تتنوع بعض أساليبها أحياناً، لكن نقطة الانطلاق واحدة، والتشابه في شكل المحاكاة وفعلها وغايتها يظل قائمًا. يقول الفارابي: «إن بين أهل هذه الصناعة (يقصد الشعراء) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصياغة ومتفقان في صورتهما، وفي أفعالها، أو أغراضها. أو أن نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وأن بين كليهما فرقاً، إلاّ أن فعليهما جميعاً التشبه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»(١١٤). وهذا قول يجعل العلاقة بين الشعر والرسم قسمًا من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية بغض النظر عن اتفاقنا أو ختلافنا معه.

وعندما يقول شرّاح أرسطو إن الشعر مثل الرسم محاكاة، وإن كليهما يقدم شيئاً إلى مخيلة المتلقي، وإن كليهما يصوغ مادته أحسن صياغة، ويحاول أن يؤثر بها في المتلقي إلى درجة خاصة، تدفعه إلى فعل أو انفعال، فإنّ ثمة أسساً هامة يستند إليها هذا القول. أمّا أول هذه الأسس فهو فني، يتصل بنظرية المحاكاة الأرسطية ذاتها، وأمّا ثانيها فهو سيكولوجي يتصل بعلم النفس الأرسطي وما يندرج تحته من معارف، عن سيكولوجية الادراك وفاعلية المخيلة، وأمّا ثالث هذه الأسس فهو منطقي، يتصل بوضع

(١١٤) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء /١٥٧ ــ ١٥٨.

الشعر ضمن المنطق، وافتراض أنه قياس من الأقيسة يحدث تأثيراً نفسياً يقوم على الايهام، وأمّا رابع هذه الأسس فهو يتصل بالفلسفة الأولى التي تعد، في الفلسفة الأرسطية، بمثابة علم «المبادىء الأولى» الداخلة في سائر العلوم الجزئية[115]. ومصطلح التخييل نفسه ـ كمصطلح ـ يكشف عن الحقيقة الذاتية للشعر عند الفلاسفة، ويدل استخدامه ـ عند كل من الفارابي، وابن سينا، وابن رشد ـ على هذه الأسس مجتمعة. فهو ـ من ناحية ـ قرين المحاكاة، وهو ـ من ناحية ثانية ـ يشير إلى فاعلية المخيلة عند الشاعر والمتلقي. وتقوم طريقته في التأثير ـ من ناحية ثالثة ـ على خصائص إقناعية، تجعله قياساً من الأقيسة، وهو ـ أخيراً ـ يتصل بالشكل الشعري ذاته، ومن ثم يقوم على أساس من الفلسفة الأولى عند أرسطو، فالتخييلات هي الهيئات والأشكال الخاصة التي تتشكل فيها، أو بها، العناصر الأولى، أو المادة الخام، أو المعاني، فتصبح شعراً. وينتج من هذا أن حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني، بل في طريقة تخييلها وكيفية صياغتها[116].

هذه الأسس الأربعة مجتمعة تكوّن ما يمكن أن يكون مهاداً تتحرك ضمنه كل أفكار الفلاسفة عن الشعر، وكل مقارناتهم التي عقدوها بين الشعر وغيره من الفنون، مثل الرسم، أو غيره من العلوم، مثل التاريخ والفلسفة. ولقد كان كل من الأساسين الفني والنفسي ـ بوجه خاص ـ وراء عملية المقارنة بين طريقة تقديم كل من الشاعر والرسام للمعنى إلى الحواس. وكانت المقارنة بدورها تؤكد الطبيعة الحسية للشعر، على النحو الذي ألحّ عليه الفارابي، وابن سينا وابن رشد. لقد نضج فهمهم للجانب الحسي ولقدرته على إثارة صورة حسية في مخيلة المتلقي عن طريق دراستهم لعلم النفس الأرسطي، واستعانتهم به لفهم نظريته الفنية في المحاكاة. ومن هنا كان الحديث عن التخييل الشعري ـ على أنه إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي ـ مرتبطاً بالحديث عن سيكولوجية المَلَكات، ومتصلاً بمعرفة

---

(١١٥) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٠٩.

(١١٦) المرجع السابق /٢١٢.

الدور الذي تلعبه القوة المتخيلة والوهمية، في التأثير على سلوك الناس وإثارة انفعالاتهم. ولم يكن الأمر بهذا الوضوح عند البلاغيين والنقاد. لقد ظل حديثهم عن التقديم الحسي مفتقراً إلى مهاد نظري، مثل ذلك الذي كان عند الفلاسفة. ومن هنا عجزوا عن أن يربطوا بين طبيعة التقديم الحسي للاستعارة والتشبيه ـ مثلا ـ وبين الحقيقة الذاتية للشعر. ولا يرجع ذلك ـ في تقديري ـ إلاّ إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التي تمكّن منها الفلاسفة، نتيجة درسهم محاولتهم الاستعانة بكثير من مباحث الفلسفة، لتكوين مفهوم خاص بهم عن طبيعة الشعر وحقيقته الذاتية. لقد كان الفلاسفة في هذا المجال منظّرين يحاولون البحث عن العلل والأسباب، ويردون الظواهر العملية إلى جذورها التي نبعت منها، أمّا البلاغيون والنقاد فقد ظل الأمر، عندهم، محصوراً في حدود الملاحظات العملية الضيقة، التي تكتفي بالرصد والتسجيل الانطباعي، دون أن تحاول البحث عن علل أساسية ترتد إليها كل الظواهر الفنية.

* * *

٥ ـ التقديم الحسي والخصائص النوعية للشعر

يمكننا أن نقول إن البلاغيين والنقاد العرب تعاملوا مع فكرة التقديم الحسي للتصوير الشعري في حدود عملية ضيقة، تنحصر في الاشارة إلى قدرة الشعر على وصف الأشياء وبراعته في نقلها إلى المتلقي كما لو كان يعاينها، أو قدرته على تجسيم المعنوي، أو بث الحياة في الجوامد، عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل، لكنهم لم يروا أن ذلك كله يمكن أن يميز الشاعر عن غيره، أو يشير إلى خصائص نوعية له، فالتصوير، في النهاية، يمكن أن يوجد في الشعر، أو النثر، أو القرآن. لكن ما هي الفوارق بين التصوير الشعري مثلا، وغيره من أنواع التصوير؟ هذا سؤال لم يجب عليه أحد، وبالتالي لم يحاول واحد منهم ربط التصوير بأي خاصية نوعية للشعر، أو النظر إليه باعتباره نتاجاً خاصاً للطبيعة التخيلية للشعر.

ومن الصعب أن نقول، هنا، شيئاً خاصاً بالرماني، لأن جلّ كتبه مفقودة. أمّا الزمخشري فإنه قد توقف طويلاً أمام التصوير، والتخييل،

والتمثيل في القرآن ولاحظ أن القرآن يسير على سنن العرب، وأن طرائقه في التصوير والتخييل لها نظائرها في أحاديث الرسول وأقوال الأنبياء والبلغاء والشعراء[117]، ولكنه لم يشغل نفسه بالتساؤل، عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعري أو التصوير القرآني مثلا. قد نقول: إن ربط القرآن بالإعجاز قد يشير ضمناً أو صراحة ـ كما حدث عند الباقلاني ـ إلى الاجابة عن السؤال، ولكن الإحالة إلى الاعجاز ـ فحسب ـ إحالة إلى مجهول، وهي لا تفيد كثيراً في تبيين الفوارق بين التصوير الشعري والقرآني، وإن كنا نقدّر الحرج الشديد الذي كان يمكن أن يقع فيه الناقد لو أنه أفاض في أسباب الاعجاز بأكثر من الكلام العام. وعبد القاهر نفسه ـ نتيجة اضطرابه في فهم التخييل الشعري ـ لم ينظر إلى التصوير أو التخييل، على أنه خاصية نوعية لا يمكن أن يقوم الشعر بدونها، بل إنه يذهب إلى أن الشعر يمكن أن يقوم على التصديق ويعرّى تماماً من التخييل ويظل مع ذلك شعراً، ولأنه قرن التخييل بالقياس المنطقي الخادع والكاذب، فقد انتهى إلى أن التخييل مناقض للعقل الذي يناصر التصديق والتحقيق، ويستنكف الايهام والتخييل «وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، المنيع مناكبه»[118]. ولقد قال عبد القاهر عن قول الشاعر:

وكل امرىء يولي الجميل محبب

إنه «صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده»[119]. ولو سألنا عبد القاهر عن جوهر الشعر أو ماهيته، وهل ثمة صلة ما بين هذه الماهية والتقديم الحسي للشعر؟ لما وجدنا اجابة صريحة أو ضمنية.

---

(١١٧) راجع الكشاف: ١/١٤٩ ـ ١٥٠، ٣٢٠ ـ ٣٢١، ٥٨٦ ـ ٥٨٧، ٢/٥٥٢، ٣/١٠٩، ٤٦٤، ٤٧٥.

(١١٨) عبد القاهر:أسرار البلاغة /٢٥١.

(١١٩) المرجع السابق /٢٤٤.

لقد ربط عبد القاهر ــ فضلاً عن ذلك ــ التشبيه والاستعارة والتمثيل بالقدرة على التصوير، بل إنه حاول أن يرد التمثيل إلى أساس نفسي مكين لكنه اضطرب في توضيح صلة كل هذه الصور البلاغية بالتخييل، فهو ــ تارة ــ ينفي هذه الصلة(١٢٠)، لأن التخييل كذب ومخادعة، والاستعارة ــ مثلاً ــ لا يمكن أن تكون كذلك لأنها كثيرة الورود في القرآن، وهو ــ تارة أخرى ــ يضعها ضمن التخييل(١٢١). واضطراب موقفه، على هذا النحو، منعه من إدراك الصلة القوية بين هذه الصور البلاغية وبين التخييل الشعري على نحو ما تجد عند ابن سينا مثلا. إن ابن سينا يربط ربطاً قوياً بين التخييل الشعري والتشبيه والاستعارة والمجاز، بل إنه يرى أن هذه الصورة البلاغية نابعة أساساً من الطبيعة التخيلية للشعر، فضلاً عن أنها هي التي توصل الفعل التخيلي ذاته إلى المتلقي، وتحدث فيه الإثارة المطلوبة. ومن هنا كان يرى أن «استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر»(١٢٢). وهذه فكرة أرسطية صحيحة كل الصحة(١٢٣).

لقد كان يمكن لعبد القاهر أن يطور أفكاره عن التمثيل والتصوير في الشعر، لو أجاد فهم الأساس الفني والأساس النفسي اللذين يقوم عليهما مفهوم التخييل ــ في قسم كبير منه ــ عند الفلاسفة. ولكن عبد القاهر ــ كما هو واضح من كتابه ــ لم يكن على معرفة كافية بأرسطو، بل لم يكن على معرفة كافية بشرّاحه العرب، مثلما كان حازم القرطاجني، ومن هنا ظل مفهومه عن التخييل منفصلاً عن مفهومه للقدرات التصويرية للاستعارة والتمثيل في الشعر، لأن كلا المفهومين لم يندمجا معاً، ولم يرتدا

(١٢٠) المرجع السابق /٢٥٢.

(١٢١) المرجع السابق ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٨، ٢٩٥.

(١٢٢) ابن سينا: الخطابة /٢٠٣.

(١٢٣) يقول أرسطو: «إن التشبيه مفيد أيضاً في النثر، ولكن ينبغي أن نقلل من استخدامه لأنه أقرب الى الشعر» راجع:
Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 381.

إلى أساس نظري واحد يربطها ربطاً وثيقاً بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية. ولو كان عبد القاهر أجاد فهم الأسس النظرية التي يقوم عليها مفهوم الشعر عند الفلاسفة لكان من الممكن له أن يهتدي ـ مثلما فعل حازم بعده بقرنين ـ إلى أن «الحسية» مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه، باعتباره نشاطاً تخيلياً بالدرجة الأولى، ولكان من الممكن ـ في هذه الحالة ـ أن يصبح الحديث عن التخييل الشعري متناغمًا مع الحديث عن قدرة التشبيه والاستعارة والتمثيل على التقديم الحسي، بل متناغمًا مع فكرته الهامة عن قدرة التشبيه على إيقاع الائتلاف بين المختلفات.

ولا أظن أن بلاغياً أو ناقداً عربياً قد استطاع ـ في الفترة التي ندرسها ـ أن يحقق ذلك، وينظر إلى التصوير، أو التمثيل، أو التخييل، على أنها عناصر هامة ترتبط أوثق الارتباط بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية التي تميزه عن غيره من الأنشطة وتكشف عن العناصر الحسية التي يتميز الشعر باستغلالها والتوسل بها، مما يجعله متميزاً كل التميز عن العلم أو المنطق. لقد كان تحقيق ذلك أمراً عسيراً على الجميع لأن ذلك لا يتم بمجرد شدو قشور من أفكار أرسطو، في الخطابة والشعر أو غيرهما ـ وهي أفكار ظلت في مجملها غير مفهومة كل الفهم، أو غير واضحة في أذهان البلاغيين والنقاد، مما عاقها من أن تحدث تأثيراً يتناسب مع قيمتها ـ بل يتم بمعرفة أوسع وأعمق بجوهر نظرية المحاكاة الأرسطية، والدراسات الفلسفية التي يمكن أن تعمِّقها وتوضحها، والتي ترتبط بطبيعة المعرفة الانسانية ومجالاتها وحدودها، والدراسات النفسية المرتبطة بالادراك الانساني وفاعلية المخيلة البشرية، ومدى قدرتها على إعادة تشكيل المدركات الحسية. وكل هذه موضوعات كان يمكن للناقد العربي أن يتلمس شيئاً طيباً منها، عند الكندي والفارابي، وابن سينا، وغيرهم، إلاّ أنه لم يفعل. والاستثناء الوحيد ـ فيما أعلم ـ لهذا الحكم هو حازم القرطاجني، الذي حاول ـ على قدر طاقته ـ أن يحقق شيئاً من ذلك. فكان الناقد العربي الوحيد الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر، وقدرة صوره على التقديم الحسي، ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر وأهميته في نفس الوقت. هو ـ لذلك ـ يستحق منا وقفة خاصة.

٦ ـ تأصيل حازم لمفهوم التقديم الحسي

الشعر ـ عند حازم ـ إثارة تخييلية لانفعالات المتلقي، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة، تؤدّي به إلى فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله، أو طلبه، أو اعتقاده. هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقي فيما يسميه علم النفس القديم «قوى الادراك الباطن»، بمعنى أن صور الشعر أو مخيلاته تثير جانباً خاصاً من الصور الذهنية المختزنة في القوة الذاكرة لدى المتلقي. وعندما تُستثار هذه الصور المختزنة ـ بفضل الصور، أو المخيلات، التي يطالعها أو يسمعها في القصيدة ـ تنشط قواه المتخيلة والوهمية، فتربط بين مخيلات الشعر وما استثير من صور مختزنة، مما يفضي بالمتلقي إلى حالة ادراكية متميزة تؤثر ـ بدورها ـ في قواه النزوعية، فتفضي به إلى الوقفة السلوكية التي عبّر عنها حازم بطلب الشيء أو فعله، أو التخلي عن طلبه أو فعله(١٢٤).

التخييل الشعري ـ على هذا النحو ـ عملية تعتمد على فاعلية المخيلة لدى الشاعر والمتلقي على السواء. فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر في مخيلة القارىء، أو المتلقي، ويثيرها إثارة تنتهي إلى هذه الوقفة السلوكية التي نتحدث عنها. وبهذا الفهم يصبح التخييل الشعري قرين إثارة الصور في مخيلة المتلقي «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»(١٢٥).

وجلي أن مفهوم حازم للتخييل الشعري يستند إلى أساس سيكولوجي واضح، له جذوره الأصيلة في علم النفس الأرسطي، على النحو الذي أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة، ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح «الصورة» بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل، فلم تعد «الصورة» عنده تشير

(١٢٤) حازم: منهاج البلغاء /٧١.
(١٢٥) المرجع السابق /٨٩.

إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي، غاب عن مجال الادراك المباشر، وتتصل اتصالا وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر. والجانب السيكولوجي للمصطلح واضح كل الوضوح في قول حازم: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الادراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم»[١٢٦]. كما أن الجانب الفني لمصطلح «الصورة» واضح ـ أيضاً ـ فيما ذهب إليه حازم من أن «حصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان»[١٢٧]. وجلي أن الجانب الفني للمصطلح لا ينفصل عن الجانب السيكولوجي الذي يدعمه ويحدده.

التخييل الشعري ـ عند حازم ـ عملية إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي أو خياله، كما أنه إثارة لانفعالاته في نفس الوقت، فالصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة، كما أشرنا في الفصل الأول، وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يتوسل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة، أعني لغة لا تهدف إلى توصيل مفاهيم مجردة كما تفعل الفلسفة، وإنما يتوسل بلغة تثير الانفعالات وتتصل بالعواطف والنزعات الانسانية، وتثير صوراً في مخيلة المتلقي، توحي له، أو تدفعه ـ دون أن يعي ـ إلى اتخاذ وقفة سلوكية، يتطلبها منه الشاعر. وكان حازم حريصاً، في تعريفاته المتعددة للشعر، على توضيح أن عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعي الخالص من المتلقي، دون أن يتدخل العقل أو «الرؤية» فيها، لذلك يصف الانفعال الناتج عن الشعر بأنه انفعال «من غير روية»[١٢٨]. مما يذكرنا بما

---

(١٢٦) المرجع السابق /١٨ ـ ١٩.
(١٢٧) المرجع السابق /١٢٠.
(١٢٨) المرجع السابق /٨٩ وأنظر ١١٦.

قاله ابن سينا عن طبيعة الاستجابة للشعر، وكيف تتأثر به النفس «من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري»(١٢٩).

ولقد كان ابن سينا وغيره من الفلاسفة ـ قبل حازم ـ حريصين على التفرقة بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية، مما أدّى بهم إلى الالحاح على ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعرية، لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية، وغايتها ليست الاثارة التخييلية بل إيقاع اليقين، ومادتها لا تعتمد على إدراك الحس، بل على إدراك العقل الخالص وقدرته على التجريد. ولذلك حرص حازم على نفي الأقاويل العلمية واستبعادها من مجال الشعر(١٣٠)، على أساس من تنافر طبيعتها مع طبيعة الشعر وخصائصه النوعية. إن الشعر تخييل، ومعنى ذلك أنه أبعد ما يكون عن التجريد والحيدة، فالحسية هي الأساس الذي يقوم عليه كنشاط وثيق الصلة بالمخيلة، وإثارة الانفعالات ـ إزاء الأشياء أو الأفكار ـ هي المقياس الذي يُقاس به نجاح الشعر في تحقيق غايته(١٣١).

تقوم الأقاويل الشعرية ـ إذنْ ـ على مبدأين هما: «الانفعالية» و«الحسية». والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة المتلقي كما يشير «الحسية» إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه. وإذا كانت «الانفعالية» تشير إلى غاية الشعر باعتباره نشاطاً تخيلياً فإن «الحسية» تشير إلى مادة هذا النشاط، أي صور المحسوسات التي اختزنتها القوة الحافظة أو الذاكرة عند الشاعر، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الادراك. ولا ينفصل أحد هذين المبدأين عن الآخر، بل إن كلًّا منهما يفضي إلى الآخر. وكلاهما ـ عند حازم ـ نابع من سيكولوجية الادراك عند فلاسفة الاسلام. ويتضح مبدأ «الحسية» من خلال المقارنات المتعددة التي

---

(١٢٩) ابن سينا: فن الشعر /١٦١.

(١٣٠) حازم: منهاج البلغاء /٢٨ ـ ٣١، ١١٨ ـ ١٢١.

(١٣١) يمكن أن نضيف العقلانية التي أشرنا اليها في الفصل الأول. ولمزيد من التفصيل في تتبع العلاقة المتبادلة بين هذه المبادىء ـ الانفعالية، والحسية، والعقلانية ـ راجع القسم الثاني من كتابنا: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي. دار التنوير، بيروت ١٩٨٢.

يعقدها حازم بين الأقاويل الشعرية وما سواها، أو من خلال حديثه عن المحاكاة الشعرية وطبيعتها وخصائصها. والصلة قوية بين الحديث عن المحاكاة والمقارنة بين الأقاويل الشعرية والعلمية، ومن الأفضل أن نقول: إن طبيعة المحاكاة ـ عند حازم ـ هي المقدمة المنطقية التي يبني على أساسها مقارنته بين لغة الشعر ولغة العلم.

وإذا كان التخييل الشعري قرين المحاكاة ومرادفاً لها، فإن المحاكاة تنقسم إلى قسمين: محاكاة الشيء «نفسه»، ومحاكاة الشيء «في غيره»، وتندرج تحت هذا القسم الثاني الأنواع البلاغية للصورة مثل الاستعارة والتشبيه، بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجي. ومحاكاة الشيء نفسه قد تكون لشيء محسوس تدركه الحواس، كما تكون لفكرة معنوية لا يمكن إدراكها بالحواس «والذي يدركه الانسان بالحس فهو الذي نتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله، من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد. فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به، ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الافهام أنه تخييل شعري أصلاً، لأن الكلام كله كان يكون تخييلاً بهذا الاعتبار»(١٣٢). ومعنى هذا أن التخييل أو المحاكاة، سواء أكانت لشيء محسوس أو لفكرة مجردة، هي حسية بالضرورة ذلك لأننا إذا دخلنا نطاق التخييل فلا بدّ أن نتوسل بكل ما هو حسي، وإلاّ خرجنا عن جوهر الشعر وحقيقته النوعية.

وما ينطبق على محاكاة الشيء في نفسه ينطبق على محاكاة الشيء في غيره أو تصديق «فإذا عرفتَ: فهي تثبت الشيء بماهيته المشتركة والخاصة لتدل بذلك على حقيقته، ولا تتناول أعراضه وصفاته التي تتعلق بها أهواء

(١٣٢) حازم: منهاج البلغاء /٩٨ ـ ٩٩.

النفوس أو ما يسميه حازم «المحاكاة التشبيهية». وينظر حازم إلى هذا النوع من المحاكاة من جهتين: جهة الوجود والفرض، وجهة الادراك. أمّا عن الجهة الأولى فإنه يشترط أن تكون المحاكاة بأمور موجودة لا مفروضة(١٣٣). ويشترط ـ فيما يتصل بجهة الادراك ـ «أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة. وبها يحسن أن تحاكى الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك، ويكون بين المعنيين انتساب. ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة»(١٣٤). ومعنى هذا ـ أيضاً ـ أن ما ينطبق على النوع الأول من المحاكاة ينطبق على النوع الثاني، وبذلك تصبح المحاكاة ـ بكل أقسامها وجهاتها ـ تصويراً حسياً. أي أن الشعر تشكيل للمدركات، في صور ترتسم «في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منه إنْ كانت محتاجة إلى التكميل»(١٣٥). وإذنْ، فلا مجال في الشعر للتجريد أو للمعاني المتعلقة بادراك العقل الخالص، ذلك أن «المعاني التي تتعلق بادراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها والمعاني المتعلقة بادراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»(١٣٦).

وعلى هذا الأساس يؤمن حازم بوجود فارق جذري بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية، من حيث طبيعة كل منها وغايتها، والنشاط الذهني الذي يكمن وراءها. الأقاويل العلمية تهدف ـ فيما يرى ـ إلى إيقاع تعريف وإذا صَدَّقتْ: فهي تتوصل إلى إثبات ما تثبته للشيء بأمور خارجة عنه ترتبها ترتيباً مخصوصاً ليتوصل بها إلى إثبات المطلوب»(١٣٧). أمّا الأقاويل الشعرية فإنها لا تهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق، بل تهدف إلى إيقاع تخييل؛ أي جعل المتلقي يقف ضد الموضوع المخيل، أو معه، أو

(١٣٣) المرجع السابق /١١١ واستقباح محاكاة المحسوس بغيره يذكرنا بفكرة الرماني عن التشبيه.

(١٣٤) المرجع السابق /١١٢.

(١٣٥) المرجع السابق /١١٩

(١٣٦) المرجع السابق /٢٩، ٣٥٧.

(١٣٧) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٥٦ وقارن بالمنهاج /١٢٠.

على الأقل ــ ينفعل بحسن محاكاته وما تقوم عليه من «تعجيب»[١٣٨].
ولا تحقق الأقاويل الشعرية ذلك عن طريق الدلالة على ماهية الموضوع المخيل أو جوهره، فإنها لا تهتم بهذه الماهية أو ذلك الجوهر من حيث هما تجريد محض، وإنما تهتم بوقع الشيء نفسه على المشاعر وصلته بالانفعالات، على النحو الذي تظهره أعراض الشيء ولواحقه، أو مجموعة الصفات الحسية الملازمة له. لا تُعنى الأقاويل الشعرية ــ مثلاً ــ بأن تدلنا على الماهية الخاصة أو المشتركة للشعر من حيث هي تجريد خالص، وإنما يعنيها ذكر لواحقه وأعراضه المصاحبة له من حيث صلتها بمشاعر وانفعالات انسانية. فتركز على السواد والنعومة والبهاء مثلاً ــ على أنها مظهر من مظاهر الشباب، والجمال، والملاحة أو تركز على البياض والشيب، باعتبارهما مظهراً من مظاهر الشيخوخة والعجز. ومعنى ذلك أن الأقاويل الشعرية لا تركز على لواحق الموضوع المخيل وأعراضه في ذاتها، مستقلة عن أي جانب آخر، بل تركز عليها من حيث صلتها بالأهواء النفسية، أو ما يسميه حازم «الأغراض الانسانية».

ولا يعني حازم أن الأقاويل العلمية تفهم سامعها تلك اللواحق والأعراض بشكل مطلق، إنما يعني أن مثل هذه الأقاويل، إنْ أفهمت السامع أو أشارت إلى لواحق وأعراض موضوعها، فإنها تفهمه إيّاها وتشير إليها على جهة التضمن واللزوم. ولا تفعل الأقاويل الشعرية ذلك، إذْ أنها تقدم هذه اللواحق والأعراض أساساً، وتدل عليها دلالة مباشرة، وتوصلها إلى المتلقي من غير حاجة إلى تضمن أو لزوم، وبالتالي تمكّنه من تصور الموضوع المخيل وتمثله، والاحساس المباشر به، كما لو كان يواجهه حقيقة ويعاينه «وليس ما يكون نصاً على الشيء في تمكين القائه من النفس طبقاً له، مثل ما لا يُفهم الشيء منه إلاّ بطريق ضمن أو لزوم»[١٣٩]. ولذلك صارت الأقاويل الشعرية «أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الانسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على

---

(١٣٨) سنعود إلى هذا المصطلح في الفصل التالي.

(١٣٩) حازم: منهاج البلغاء /١١٩.

أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقة»(١٤٠).

ومن الطبيعي أن يكون تركيز الأقاويل الشعرية على لواحق الموضوع المخيّل وأعراضه، هو الأساس النظري الذي يبرر قدرتها على التقديم الحسي وما تتميز به عن لغة العلم، من إتاحة المواجهة المباشرة لموضوعها، عن طريق تصويره وتمثيله للحس. إن الأقاويل العلمية ـ أساساً ـ لغة تجريد، تهدف إلى إيصال مباشر لمجموعة من الحقائق، أو القضايا، يتوصل إليها الذهن من خلال عمليات تجريد أو قياس بينة، ولذلك يمكن الاستعاضة عن الكلمات برموز رياضية، أو جبرية، مصمتة الدلالة، فريدة الإشارة. أمّا لغة الشعر فهي لغة حسية، لا تصبح فيها الكلمات مجرد إشارات أو علامات، وإنما تصبح مجموعة من «المثيرات الحسية» تثير في ذهن المتلقي صوراً أو إحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره. إنك تستخرج من القول العلمي حكماً، عن طريق قياس أو استنباط، وفي هذه الحالة لا يعنيك الشيء نفسه بقدر ما يعنيك الحكم عليه، أمّا في الأقاويل الشعرية فأنت معني بالشيء نفسه، وتظل في مواجهته، وتتمكن من تأمله واستيعابه. وهذا أمر طبيعي، لأن الأشياء المتعلقة بإدراك الحس هي ما يدور عليها الشعر «وتكون مذكورة فيه لأنفسها»(١٤١). مما يمكّن القول الشعري من أن يشفّ لك عن الأشياء ذاتها كما تشفُّ آنية الزجاج عما تحويه(١٤٢).

وما يقوله حازم في هذا المجال جديد كل الجدة في تاريخ التراث النقدي والبلاغي، قد نجد جذوراً لبعض أفكاره عند سابقيه مِمَّنْ تعرضنا لهم في هذا الفصل، ولكننا لن نجد هذا التناغم في التفكير، والعمق في التأمل، والتكامل النظري، الذي يجعل «حسية» الشعر جانباً من تصور عام، شديد الاتساق والمنطقية، وفي ذلك تكمن أصالة الناقد بحق، بغض النظر عن اتفاقنا معه أو اختلافنا وإياه.

---

(١٤٠) المرجع السابق /١١٨.

(١٤١) حازم: منهاج البلغاء /٢٩.

(١٤٢) المرجع السابق /١٢٠ ـ ١٢١.

وما يقوله حازم عن حسية الشعر يمكن أن نجد له مثيلاً في النقد الحديث. ورغم خطورة المقارنة بين ناقد قديم وناقد حديث، ورغم إغفال مثل هذه المقارنة لكثير من عناصر الاختلاف والتمايز، فإننا يمكن أن نجد تشابهاً ملحوظاً بين مفهوم ت. هيوم (Hulme) عن طبيعة اللغة الشعرية ومفهوم حازم على النحو الذي عرضناه.

إن هيوم يرى أن الشعر ليس لغة تجريد، ولكنه لغة بصرية محسوسة تجسِّد ــ دائماً ــ الاحساسات، وتسعى ــ دائماً ــ إلى عرقلة المتلقي، وجعله يرى ــ باستمرار ــ شيئاً فيزيقياً، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التي تؤدِّي إليها لغة النثر. ولكي يحقق الشعر هذه الغاية، فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة، لا لمجرد جدتها، أو لأننا قد مللنا القديم منها، وإنما لأن القديم توقف عن توصيل شيء فيزيقي، وأصبح محض علامات مجردة. إن الشاعر ــ فيما يرى هيوم ــ يسعى دائماً لاستحضار صورة فيزيقية، وما من سبيل إلى ذلك إلّا الاستعارات الجديدة، التي تمكِّن المتلقي من الاحساس بالأشياء، وتنقل إليه جدة انطباع الشاعر عنها، بعكس النثر الذي تفر منه ــ دائماً ــ المعاني البصرية، ولا يشغل المتلقي إزاءه إلّا بالوصول المباشر إلى الفكرة التي يحملها. مَثَلُ الشعر في ذلك ــ كما يقول هيوم ــ مثل مَنْ يأخذك في جولة متأنية على الأقدام، يطوف بك في كل مكان، ويتوقف بك عند كل ركن، ويجعلك ــ دائماً ــ في حضرة الأشياء نفسها، أمّا النثر فإنه بمثابة قطار سريع يسلِّمك إلى الغرض، دون أن يمكنك من التوقف، أو التأني إزاء الأشياء التي تمر بك(١٤٣).

تتشابه هذه النظرة ــ فيما يتصل بالطبيعة الحسية للغة الشعر ــ مع نظرة حازم إلى طبيعة اللغة الشعرية، إذْ أن الأساس الحسي الذي يلحُّ عليه هيوم موجود بوضوح عند حازم. صحيح أن ثمة اختلافات بيِّنة بين الناقدين في التصور العام للشعر، فهيوم يربط اللغة الشعرية بالحَدْس، ويجعلها جانباً من تصور خاص للشعر، يقوم على أساس مكين من فلسفة برجسون. وصحيح

(١٤٣) T.E. Hulme, Speculations, pp. 134 - 135.

ايضاً أنه يجعل الاستعارة طرازاً خاصاً في الادراك، وأسلوباً فريداً لا يمكن الاستغناء عنه، في اكتشاف نوع متميز من المعرفة، وتوصيلها إلى الآخرين ــ وهذه أفكار ما كان يمكن أن تجول في ذهن حازم، لاختلاف المهاد النظري والإطار الحضاري الذي ينطلق منه. ولكن إلحاح هيوم على الطبيعة الحسية للغة الشعرية، يجعله قريباً من حازم في هذا الجانب بالذات. بل إن كثيراً من المزالق التي أدّى إليها الإلحاح على الحسية ــ عند هيوم ــ موجودة عند حازم بوضوح. لقد قيل إن إلحاح هيوم على فكرة التقديم الفيزيقي للأشياء، يحوّل الشعر إلى مجرد محاكاة سلبية رديئة، وإن إلحاحه على «البصرية» يضيّق مجالات الصورة في الشعر إلى أبعد مدى، فضلاً عن أنه يمكن أن يؤدّي إلى عدم فهم كثير من الصور التي لا ينطبق عليها هذا المفهوم(١٤٤)، وقيل ــ أيضاً ــ إن نفور هيوم من التجريد غير مفيد في إدراك أنواع من الشعر العظيم يقوم على التجريد وليس الحسية(١٤٥). ويمكن بسهولة أن نجد ما يماثل هذه المزالق عند حازم، فالالحاح على الحسية مرتبط ــ عنده ــ بالالحاح على نظرية المحاكاة، مما أدّى به إلى افتراض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية وأصلها الحسي الذي نبعت منه(١٤٦). ولهذا تحدث حازم ــ في مواضع متعددة من كتابه ــ عن ضرورة الاستقصاء لصفات الموضوع المحكي أو المخيَّل(١٤٧). بل إن تركيزه على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة أدّى به إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم، على أساس أن «المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر»(١٤٨). وهذه نتائج أدّت إلى الإلحاح على البصرية، وضرورة الرؤية الواضحة، وطلب التشابه والتماثل بين التصوير الشعري وأصله الخارجي. وكلها أمور

---

(١٤٤) R. I Fogle, The imagery of Keats and Shelley, A Comparative Study Poetics, P. 370.

(١٤٥) I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, p. 128.

(١٤٦) حازم: منهاج /١٨ ــ ١٩.

(١٤٧) حازم: منهاج البلغاء /١٠٠ ــ ١٠١، ١٠٤، ١٠٥، ١١٣ ــ ١١٤، ١٥٤، ٢٤٨ ــ ٢٥٠.

(١٤٨) المرجع السابق /١٠٤، ٢٤٩.

يمكن أن تعوق ــ بل عاقت بالفعل ــ عملية تذوق الصورة، وتفهم طبيعتها وأهميتها في سياقها.

٧ ــ ارتباط التقديم الحسي بمفهوم المحاكاة

مما سبق نرى أن مفهوم النقاد العرب للطبيعة الحسية للتصوير يمكن أن يرتبط بنظرية المحاكاة في أكثر أشكالها سلبية. إن الإلحاح على الربط بين الجوانب الحسية للتصوير والقدرة على نقل جزئيات العالم الخارجي وإعادة تمثيل مشاهده في ذهن المتلقي، يردّنا إلى المبادىء العامة لنظرية المحاكاة بمفهومها الساذج الذي جعل الفن بعامة، والأدب بخاصة، «نقلا» أو «نسخاً» للطبيعة الخارجية.

ولقد نبعت المقارنة بين الشعر والرسم من هذا التصور العام للمحاكاة. بل إن سيادة هذه المقارنة ظلت مرتبطة بسيادة نظرية المحاكاة في التاريخ النقدي. ولم تأخذ هذه المقارنة في التراجع، إلاّ عندما تغيرت النظرة إلى الفن، وفهم الشعر على أنه تعبير عن مشاعر وانفعالات، وكشف عن عوالم داخلية للشاعر، ومن ثم بدأ الحديث عن الايحاء، والشفافية، والتهويم، والاندفاع التلقائي في عالم الخيال، وتأسست مقارنة ــ من نوع جديد ــ بين الشعر والموسيقى كما حدث عند الرومانسيين.

وازدهرت المقارنة بين الشعر والرسم في تراثنا عند الفلاسفة من شرّاح أرسطو، وعند النقاد الذين كانوا ــ بدرجات متفاوتة ــ على صلة بهؤلاء الفلاسفة. وكان من الطبيعي أن تؤكد هذه المقارنة الخصائص البصرية والوضوح في التصوير، ومن ثم قيل إن الشعر ــ بما يقوم عليه من تخييل ــ يمثل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وإن أفضل الوصف الشعري هو ما قلب السمع بصراً، وجعل المتلقي يتمثل مشهداً منظوراً كأنه يراه ويعاينه. ومن الطبيعي أن تتجاهل هذه النظرة الاحساسات المتنوعة التي تتداخل وتتشارك في تشكيل مادة التصوير الشعري، ذلك أن مثل هذه الاحساسات لا بدّ أن تضيع عند الالحاح على المقارنة بين الشعر والرسم وما يتبع ذلك من تضخيم الدور الذي تلعبه الاحساسات البصرية، واستبعاد كل ما عداها أو

تجاهلها، وفي هذا تضييق للقدرات المتنوعة التي ينطوي عليها التصوير الشعري.

قد يصادفنا ــ أحياناً ــ عند بعض النقاد والبلاغيين إشارات إلى أنماط الاحساسات المختلفة التي تتداخل في تشكيل الجوانب الحسية من الصورة مما يوهم أن مفهوم النقاد العرب للتصوير الشعري لا يقتصر على الجوانب البصرية فحسب، بل يتعداها إلى الجوانب السمعية، والشمية، واللمسية والذوقية. ولكن هذه الاشارات لا تتجاوز ــ في الأغلب ــ حدود الحديث عن التشبيه، ولا تصبح أساساً شاملاً في النظر إلى العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الشعري.

تصادفنا أمثال هذه الاشارات أثناء الحديث عن تقسيم التشبيه تبعاً لأوجه الشبه التي يقوم عليها، أو تبعاً لطرفيه، فيتحدث ابن طباطبا ــ مثلاً ــ عن تشبيه الشيء بالشيء على أساس الصورة والهيئة، أو الحركة، أو اللون أو الصوت(١٤٩). ويبرز قدامة المشابهات الحركية أو الصوتية بوجه خاص(١٥٠). ويشير أبو هلال العسكري إلى تشبيه الشيء صورة، أو لوناً، أو حركة(١٥١). وتزداد هذه الاشارات ــ نسبياً ــ عند البلاغيين المتأخرين، وتستحوذ على قدر ملحوظ من الاهتمام، كما نجد عند السكاكي(١٥٢)، والقزويني(١٥٣)، والعلوي(١٥٤)، أو عند شرّاح التلخيص(١٥٥). ولكن كل هذه الاشارات إلى أنماط الاحساسات السمعية، أو الشمية، أو اللمسية، لا تتناقض مع الأساس العام الذي يربط التصوير بالمحاكاة، ولا تعدل النظرة السائدة، التي تفرط في تقدير الجانب البصري في التشبيه الحسي. ويظل

---

(١٤٩) ابن طباطبا: عيار الشعر /١٧.

(١٥٠) قدامة: نقد الشعر /٥٦ ــ ٥٧.

(١٥١) العسكري: الصناعتين /٢٤٥ ــ ٢٤٨.

(١٥٢) السكاكي: المفتاح / ١٥٨ ــ ١٥٩.

(١٥٣) القزويني: الايضاح ٢/٢١٩.

(١٥٤) العلوي: الطراز ١/٢٦١.

(١٥٥) أحمد مطلوب: القزويني وشرح التلخيص /٢٥٨ ــ ٢٦٠.

التشبيه الذي يتوسل بلغة المشاهد والمنظور هو الأصل، وهو الاكثر بلاغة. وهذا طبيعي، إذْ تقوم فائدة التشبيه على أساس «أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به اثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به»(١٥٦). ويظل تشبيه المعنى بالصورة ـ فيما يقول ابن الأثير ـ أبلغ أقسام التشبيه «لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة»(١٥٧). ولا شك أن هذه النظرة تـضيِّق مفهوم التشبيه، مثلما تضيق مفهوم التصوير بشكل عام.

إن التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكـين، ولا مفرّ من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه وكل أثر رائع من آثار الفن ـ فيما يُقال ـ ليس إلّا تعبيراً بلغة حسية عن معنى رفيع(١٥٨)، ولكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في إطار حاسة بعينها ولا تعني محاكاة الاحساسات بشكل عام، فهذا يجعل الصورة الفنية طرازاً رديئاً من طرز المحاكاة. وذلك ما جعل بـاحثة مثـل «داوني» J. Downey(١٥٩) ترى ضرورة فهم الصورة على أنها محتوى لفكر، يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما، بدلاً من فهمها على أنها نسخة مادية، أو انعكاس حرفي لشيء من الأشياء.

إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل «النسخ» للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الاحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات، لا توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها، إلّا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطاً ذهنياً خلاقاً،

---

(١٥٦) ابن الأثير: المثل السائر ٢/٢٤.

(١٥٧) ابن الأثير: المثل السائر ٢/١٣٠.

(١٥٨) ج. م. جويز: مسائل فلسفة الفن المعاصر /٧٣.

(١٥٩) J.E. Downey, Creative Imagination, P.21.

يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي، كما أسلفت.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب، بل تثير صوراً لها صلة بكل الاحساسات الممكنة التي يتكوّن منها نسيج الادراك الانساني ذاته، وليس ذلك بغريب «فالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل المَلَكات»(١٦٠). ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلّف فينا وعياً وخبرة جديدة.

يقول لنا علماء النفس المحدثون إن هناك أنماطاً متعددة من الصور في الشعر، فهناك النمط البصري، والسمعي، والذوقي، والشمي، واللمسي والعضوي، والحركي. بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة؛ فالنمط البصري ـ مثلاً ـ يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح، والنمط اللمسي ـ بدوره ـ يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجات الحرارة والبرودة، أو الخشونة والملاسة، أو اللين والصلابة. ويُقال كذلك إن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدراتهم على التخيل، مما قد يؤدّي ببعضهم إلى الالحاح على نمط بعينه من أنماط الصورة(١٦١). ويهتم نقاد الشعر الغربي بتصنيف صور الشعراء والمقارنة بينهم من هذه الناحية، فيقولون ـ مثلاً ـ إن صور برواننج (Browning) صور لمسية في الغالب «وتنبع تهمة الغموض التي توجّه عادة إلى شعره من تعود نقاده على طلب الصور البصرية، ونزوعهم إلى تلمسها في كل شعر يطالعونه»(١٦٢). ولا تقل صور شَلي (Shelley) ـ الذي يُتهم عادة بالتجريد ـ عن صور كيتس (Keats) في درجات الحسية، وإنْ كانت تختلف عنها في التركيز على أنماط بعينها: فالنسبة المئوية للصور اللمسية والعضوية عند «كيتس» أعلى بكثير مما هي عليه عند

---

(١٦٠) ج. م جويز: مسائل فلسفة الفن المعاصر /٧٣.

(١٦١) Norman Friedman, Imagery, pp. 364 - 365.

(١٦٢) Ibid, p. 364.

«شلي»، ولكن الأخير يتميز بميله إلى الصور الحركية، وليس بين كلا الاثنين فارق كبير من حيث الصور البصرية، والشمية، والسمعية، والذوقية. وهذه نتيجة تجعلنا ــ فيما يقول فوجل Fogle ــ نعيد النظر فيما يُقال من أن «كيتس» أكثر ثراء وحسية، وأن «شلي» أقل غنى وأكثر تجريداً. إن فحص صور الشاعرين وتصنيفها وإحصاءها يرينا أنه إذا كانت صور «شلي» مختلفة في النوع إلّا أنها ليست أقل قيمة أو ثراء، أو حسية(١٦٣).

ولا شك أن معرفة مثل هذه الأنماط السيكولوجية المتنوعة للصور ولقدرات الشعراء التخيلية يمكن أن تساعدنا ــ رغم ما تنطوي عليه من مزالق ــ في التعرّف على الجوانب المتنوعة للطبيعة الحسية للتصوير الشعري كما تجعلنا أكثر خبرة بطبيعة العناصر التي تشكل مادته، فتحررنا من أسر النزعة البصرية التي ورثناها عن النقد القديم، والتي تعوق تذوقنا وتفهمنا لأنماط الصور المتنوعة والمتعددة في الشعر.

ولكن الدراسات السيكولوجية لأنماط الصور حديثة نسبياً، فهي لم تبدأ إلّا مع أبحاث فرنسيس جالتون (١٨٢٢ ــ ١٩١١م) في انجلترا. أمّا قبل ذلك، وطوال ما يزيد على قرنين من الزمان، فقد كانت النظرة إلى طبيعة الخيال الشعري منحصرة في النمط البصري وحده، وهو أمر كان يعبر عنه أديسون (Addison) بقوله: «إننا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية في أساسها»(١٦٤).

أمّا بالنسبة للتراث العربي، فقد كانت المعارف السيكولوجية التي تدعم نظرته إلى الجوانب الحسية التصوير معارف أرسطية أساساً. ومن ثم تقبلوا نظرة أرسطو التي ترتب الحواس ترتيباً طبقياً، ينتهي إلى أن حاسة البصر هي أشرف الحواس(١٦٥). وهي نظرة نجدها ــ بوضوح ــ عند الكندي(١٦٦)، والفارابي(١٦٧)، كما نجدها عند إخوان الصفا الذين يوردون ــ في رسائلهم ــ

---

(١٦٣) R.H. Fogle, The Imagery of Keats and Shelley, p.

(١٦٤) John Press, The Fire and The Fountain, p. 144.

(١٦٥) كتاب النفس لأرسطو، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني (المقدمة) ٢٧ ــ ٢٨.

(١٦٦) رسائل الكندي ١/٥٤.

(١٦٧) الفارابي: المدينة الفاضلة /٧٦.

بعض الأقوال التي تلحُّ على شرف الحاسة البصرية، مثل قول القائل: «إن السمع والبصر من أفضل الحواس الخمس وأشرفها التي وهب الباري جل ثناؤه للحيوان، ولكني أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل»(١٦٨). ولقد أكّد أرسطو هذا الفهم وأرسى مهاده عندما قال: «ولمّا كان البصر هو الحاسة الرئيسية، فقد اشتق التخيل «فنطاسياً» phantasia اسمه من النور «فاوس» phaos، إذْ بدون النور لا يمكن أن نرى»(١٦٩). وترتّب على ذلك أن أصبح نمط الخيال الذي يعرفه مترجمو أرسطو وشرّاحه من العرب هو النمط البصري، الذي يلحُّ على تجميع الصور البصرية وتركيبها، دون أن يكون ثمة تركيز مقابل على الصور، الشمية، أو الذوقية، أو غيرهما، مما جعل اسحق بن حنين (ــ ٢٩٨هـ) يقول: «وليس يكون أكثر التوهم ــ أي التخيل ــ إلاّ من البصر»(١٧٠).

ولا شك أن مثل هذه النظرة إلى الخيال تدعم المفهوم السائد عن الجوانب الحسية للتصوير الشعري، مما أدّى ــ في نهاية الأمر ــ إلى النظر إلى عملية التخييل الشعري نفسها على أنها عملية تقديم صور بصرية أساساً، وما ترتب على ذلك من خلط بين الصورة (Image) واللوحة (Picture)، ومن ثم تأسست المقارنة بين الشعر والرسم على أساس سيكولوجي واضح، يدعم المفهوم الأساسي للمحاكاة. ولا شك ــ أيضاً ــ أن مثل هذه النظرة إلى الخيال كانت تدعم وتؤكّد ــ بطرائق متباينة ومختلفة ــ ذلك الجنوح الشديد لدى البلاغيين والنقاد إلى حصر الجوانب الحسية للتصوير ــ وما يتصل به من حديث عن التشبيه والاستعارة والتمثيل ــ في الجانب البصري وحده، والإعلاء منه اعلاءً شديداً، يتناسب والإعلاء الفلسفي لحاسة البصر وشرفها وقيمتها، التي تعلو سائر الحواس.

---

(١٦٨) رسائل اخوان الصفا ١/٢٣٦.

(١٦٩) كتاب النفس لأرسطو /١٠٧.

(١٧٠) أرسطو طاليس، في النفس تحقيق عبد الرحمن بدوي /٧٢ وقارن بما يقوله قسطا بن لوقا «وسُمي التخيل تخييلا في اللغة اليونانية من الضياء، فإنه مشتق فيها منه» المرجع السابق /١٦٤.

الفصل الخامس

أهمية الصورة ووظائفها

أهمية الصورة ووظائفها

١ ــ علاقة الصورة بالمعنى

مفهوم «المعنى» هو المدخل الأساسي لفهم تصورات النقد العربي لوظائف الصورة الفنية وأهميتها. و«المعنى» مصطلح يستخدم في مجالات متعددة في الكتابات العربية القديمة، ولعلّ ذلك ما جعله مصطلحاً متعدد الدلالة، متنوع الأبعاد[1]. وأوضح دلالات المصطلح، وأكثرها استخداماً في الكتابات القديمة، هي الدلالة التي تقرن «المعنى» بالغرض أو «المقصد» وتربطه بما يريد المتكلم أن يثبته، أو ينفيه من الكلام. و«المعنى» بهذا الاستخدام، يرادف الفكرة العارية المجردة، التي يتفنن المبدع في صياغها، ويستخلصها المتلقي من صياغة المبدع، بعد تجريدها من حواشي الصياغة وزخارفها. وتشير دلالة المصطلح ــ على هذا النحو ــ إلى الثنائية الحادة بين الألفاظ والمعاني، تلك الثنائية التي تعمّقت في ضمائر البلغاء والنقاد وأدّت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبي ومحتواه، وما ترتب على ذلك من النظر إلى الصورة الفنية باعتبارها جانباً من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها.

ولقد تبلور الفصل بين الألفاظ والمعاني ــ أول ما تبلور ــ في بيئة

(١) راجع التفاصيل عند مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي /٣٨ وعبد الحكيم راضي: فكرة الابتكار في النقد العربي /٣٩٠ ــ ٣٩١.

المعتزلة، الذين ألحّوا على فكرة المجاز، وحاولوا من خلالها فهم النص القرآني فهمًا ينزِّه العقيدة، عن كل ما يتعارض مع أصل التوحيد الاعتزالي. لقد فسَّر المعتزلة القرآن ــ كما أشرنا في الفصل الثاني ــ تفسيراً يعتمد على المجاز وسيلة من وسائل التعبير، وفناً من فنون القول، له أمثاله في الشعر القديم، وألحوا على تجريد المعنى القرآني، والابتعاد به عن أشكاله الظاهرية، وما لها من دلالات مادية محسوسة، تتنافى مع الأصل العام للتوحيد. وانقسم النص القرآني، نتيجة لذلك، قسمة واضحة، فأصبح هناك معنى مجرد قائم بذاته و«صور مجازية»، هي بمثابة أوجه للدلالة على ذلك المعنى. قد يكون لهذه الصور أثرها في إقناع المتلقي أو استمالته، ولكن المعنى القرآني قائم بذاته، مستقل عنها، وله هيكله الذهني المجرد، الذي يمكن فصله عن كل ما يدل عليه من صور مجازية، ولا تخفى صلة ذلك كله بمفهوم الوحي واختلافهم حول كيفيته وهل كان باللفظ أم بالمعنى، مما لا نفيض فيه هنا، وحسبنا الاشارة إليه.

من هنا نشأ الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى، أو بين المعنى وأوجه الدلالة عليه، وقد زاد من حدة هذا الفصل، ما انتهى إليه الأشاعرة في مشكلة خلق القرآن، وما ذهبوا إليه من التفرقة بين «المدلول» و«الدلالة» في النص القرآني، فالمدلول ــ وهو المعنى القائم بالنفس من الكلام ــ قديم وسابق في وجوده، أمّا الدلالة ــ وهي العبارات أو الألفاظ التي يعبر بها المتكلم ــ فهي محدثة وعارضة. وكلام الله «قديم» من حيث معانيه لاتصاله بالذات الخالقة، أمّا من حيث ألفاظه المتصلة بالبشر المخلوقين فهو محدث ومخلوق[٢].

انتقل هذا التصور الثنائي للعلاقة بين المعاني والألفاظ من دائرة المشاكل العقائدية الخاصة بعلم الكلام، إلى مباحث الأدب بوجه عام، والشعر بوجه خاص، فأنتج فيها ثنائية حادة تفصل بين اللفظ والمعنى كل

(٢) راجع النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام /١٤٢ وأبو ريدة: نصوص فلسفية /٢١ وقارن بنقد المعتزلة لمفهوم الكلام النفسي عند الأشاعرة، ابن سنان: سر الفصاحة /٣٠ ــ ٣٨.

الفصل وتسلّم بامكانية وجود معنى جيد تعبر عنه ألفاظ رديئة، أو العكس، كما تسلّم بردِّ صفات الجودة إلى الألفاظ، باعتبارها أوجهاً للدلالة على المعنى. ومنذ القرن الثالث ونحن نسمع أصداء عبارات الجاحظ، التي ترد البراعة إلى الصياغة والتصوير، وتقلل من شأن المعاني، لأن المعاني ملقاة في الطريق(٣). كما نسمع أصداء ما قاله ابن قتيبة عن أقسام الشعر الذي حسن لفظه ومعناه أو حسن لفظه دون معناه، أو معناه دون لفظه(٤). أمّا الجاحظ فقد كان رأس فرقة من فرق المعتزلة، وأمّا ابن قتيبة فقد تأثر بالمعتزلة كل التأثر.

على أن مشكلة العلاقة بين المعاني والألفاظ جاوزت حدودها البسيطة تلك منذ أوائل القرن الرابع، وتبلورت تبلوراً أكثر نضجاً في ظل النظريات المعرفية والميتافيزيقية التي قال بها الفلاسفة. واستغل نقاد كثيرون، يختلفون فيما بينهم كل الاختلاف، فكرة «الصورة والمادة» التي نقلها إلى العربية شرّاح أرسطو.

لقد ذهب شرّاح أرسطو إلى أن كل شيء مصنوع لا بدّ له من صورة وهيولى ــ أي شكل ومادة ــ يتركب منهما، وقالوا إن العلاقة بين الاثنتين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة أو الهيولى، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل ــ وإنْ كان من الممكن أن توجد بالقوة ــ دون صورة. لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة، تتفاوت قيمتها تبعاً لما يحدث فيها من تأليف مخصوص، أو نسبة بين الأجزاء(٥). فمن الممكن أن نجد أشياء كثيرة، هيولاها واحدة وصورها مختلفة، (مثال ذلك . . . الباب والكرسي والسرير والسفينة وكل ما يُعمل من الخشب. فإن اختلاف أسمائها إنما هو بحسب اختلاف صورها، فأمّا هيولاها التي هي الخشب فواحدة. وعلى هذا المثال يعتبر حال الهيولى والصورة في المصنوعات

---

(٣) الجاحظ: الحيوان ١٣١/٣ ــ ١٣٢.

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٦٤/١ ــ ٦٩.

(٥) الفارابي: رسالة في اثبات المفارقات / ومسكويه: الفوز الأصغر /٢٥ ورسائل اخوان الصفا: ٢١٩/١.

كلها، لأن كل مصنوع لا بدّ له من هيولى وصورة يركب منها»[٦].

ولقد طبق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة والهيولى على الشعر بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات، وهو افتراض كان يدعمه واقع الشعر العربي نفسه. وهكذا انتهوا إلى أن «العلّة الصورية» في الشعر ليست إلاّ حسن تأليفه. ويقترن حسن تأليف الشعر بالتخييل ذلك أن التخييل ليس إلاّ طريقة خاصة في صياغة المعاني، أو الأفكار، صياغة مؤثرة، أي أن الحقيقة الذاتية للشعر لا تكمن في مادة المعاني، أو الأفكار ولا تتصل بقيمة هذه المادة في ذاتها، من حيث جلالها وهوانها، أو صدقها وكذبها، إنما تكمن في الشكل الذي تتخذه هذه المعاني، وفي طريقة الصياغة التي تخيل للمتلقي أمراً من الأمور، يفضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها، تتجلىّ في فعل أو انفعال.

ولقد عمقت هذه الأفكار مفاهيم البلاغيين والنقاد عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، ووضعت المهاد الفلسفي للفكرة القديمة التي ترى أن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بطرائق متعددة، تتفاوت قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة. وأصبح من الممكن أن يبرر ثبات المعنى المتعدد الصياغة تبريراً فلسفياً، يستند إلى ثبات الهيولى التي لا تتغير بتغير صورها وأشكالها. وإذا تجاوزنا الحدود العامة للكلام البليغ، واقتصرنا على الشعر، وجدنا تأثير فكرة العلاقة بين الهيولى والصورة أوضح ما يكون عند ناقدين متباعدين، مثل قدامة والآمدي. أمّا قدامة، فقد قرر أن «معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور»[٧]. أمّا الآمدي، فقد ذهب إلى أن صحة التأليف في الشعر هي أقوى دعائمه «فكل مَنْ كان أصحّ تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة ممنْ اضطرب تأليفه»[٨]. وحاول الآمدي أن يدعم فكرته هذه بتقديم سند فلسفي لها، استمده من أفكار أرسطو عن

---

(٦) رسائل اخوان الصفا ٢/٦.

(٧) قدامة: نقد الشعر /٤ وقارن بابن سنان: سر الفصاحة /٨٢ ـ ٨٥، ٢٧٦.

(٨) الآمدي: الموازنة ١/٤٠٥.

العلل الأربع التي تتشكل تبعاً لها الأشياء، أعني العلّة الهيولانية، والعلّة الصورية، والعلّة الفاعلة والعلّة الغائية (التمامية).

وإذا تجاوزنا الآمدي إلى عبد القاهر واجهتنا فكرة النظم، التي تنصبّ على حسن تأليف الكلام البليغ. وللنظم ـ عند عبد القاهر ـ أساس كلامي مستمد من عقائد الأشاعرة، وأساس فلسفي، مستمد من الفلسفة الأولى عند أرسطو. بمعنى أن نظرية النظم تعتمد على المبدأ الأشعري الذي يفصل بين الدلالة والمدلول، ويسلّم بأسبقية المعاني القائمة في النفس على الألفاظ الدالّة عليها في النطق. كما تعتمد على المبدأ الأرسطي، الذي يرد التفاوت بين الأشياء إلى علتها الصورية، أو الشكل الخاص الذي تتصور به المادة، ولذلك قرن عبد القاهر النظم بالصياغة، ولخص نظريته في قوله: «وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شعراً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخّي معاني النحو وأحكامه»(٩). وعلى هذا الأساس، ترتد حقيقة الشعر الذاتية إلى «العلة الصورية» التي أشار إليها الفلاسفة، ويصبح الشعر صياغة لا قيمة للمادة فيه إلّا بالكيفية التي تُصاغ بها «فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل، وتلك الصنعة ـ كذلك محال، إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنّا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضة هذا أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام»(١٠). وهكذا يتجاوز الفصل بين الألفاظ ومعانيها حدوده البسيطة الأولى، ويصبح فصلا بين شكل العمل الشعري ومحتواه. ويتركز الاهتمام كله على الجوانب

---

(٩) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٣١٥.

(١٠) المرجع السابق /١٦٨.

الشكلية للعمل الشعري، وترد إلى هذه الجوانب كل صفات البراعة والتفوق والامتياز.

ويتناغم هذا التركيز الحاد على شكل العمل الأدبي وجوانب الصياغة مع التصور العام الذي يفصل اللغة عن الفكر. وليست اللغة في التراث القديم رموزاً تقترن في تنوع دلالاتها، وتغير سياقها، بتنوع الموقف الادراكي للانسان أو تغيره، فلا تنفصل عنه أو تليه أو تعقبه، إنما اللغة في التصور القديم «علامات» على أشياء أدركناها من قبل. ولقد ألمح عبد القاهر إلى هذا التصور عندما قال: «إن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه»[11]. والالحاح على مفهوم العلامات والسمات في اللغة لا يعني في جوهره إلّا فصل اللغة عن حركة الفكر، وكأننا ندرك الأشياء، ثم نسميها، ونكون أفكاراً مستقلة عن العالم، ثم نبحث لهذه الأفكار عن علامات تشير إليها. ولقد أشار الفخر الرازي إلى ذلك عندما قال: «إن الوضع لا يكون إلّا بعد التعقل»[12]. أي أننا نعقل الأشياء أولاً، ثم نضع لها بعد ذلك علامات تشير إليها. ولا علاقة بين اللغة والفكر ــ في هذه الحالة ــ إلّا علاقة الاحتواء أو التجاور. ولا ضير ــ بعد ذلك ــ لو قيل بامكانية وجود معنى بلا لفظ كما ذهب الجاحظ[13] أو افتراض أن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة «لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم»[14]. وتصبح اللغة ــ في النهاية ــ وسائل متميزة عن الغايات وإضافات طارئة على الفكر، تُضاف إليه إضافة خارجية لتحمل ــ كساعي البريد ــ غايات القائلين إلى أذهان السامعين[15].

---

(١١) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٤٧.

(١٢) الفخر الرازي: المحصول في علم الأصول ١/ ١٢٠.

(١٣) رسائل الجاحظ ٣٦٢/١ والبيان والتبيين ٧٦/١.

(١٤) الخطابي: بيان اعجاز القرآن، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن /٢٧.

(١٥) كمال يوسف الحاج: في فلسفة اللغة /٧٥ وما بعدها وقارن بمصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي /٤١ وما بعدها.

قد نقول إن هناك تفاعلاً مستمراً بين الفكر واللغة، وإن للغة دورها الإيجابي في توجيه الفكر والتأثير فيه، كما أن للفكر فعاليته المتميزة في توجيه اللغة وإعادة تشكيله لعلاقاتها أثناء تشكيله لنفسه. ولقد قال ريتشاردز إن الكلمات ـ باعتبارها رموزاً ـ لها القدرة على توجيه أفكارنا وتنظيمها، أي أن اللغة ليست مجرد نظام إشاري، أو مجرد وسيلة سلبية تنعكس الحياة فيها وإنما هي وسيلتنا لبث النسق والنظام في الحياة نفسها(١٦). وليست الصورة الفنية ـ الاستعارة بوجه خاص ـ إلاّ مظهراً راقياً من مظاهر هذه الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر(١٧). ولكن اللغة في التصور القديم «وعاء» أو «كساء» ينقل ما يحويه أو يعرض ما بداخله، دون تأثر أو تأثير جوهريين. وفي هذا التصور نواجه ثنائية اللفظ والمعنى مرة أخرى، ونصبح إزاء فكرة مستقلة عن الألفاظ الدالّة عليها كل الاستقلال.

إن المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في الذهن، والبلاغة من بلوغ القصد والغاية، إذْ هي كل ما تبلغ به المعنى ذهن سامعك فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة أو معرض حسن(١٨). والكلام البليغ ـ بهذا الفهم ـ هو الأداة التي تنتقل بها المعاني من مكامنها المستورة في الذهن، إلى الواقع المادي الملموس، فيدركها المتلقي ويتعرّف عليها، بعد أن كانت محجوبة في ذهن صاحبها، وموجودة في حكم المعدومة(١٩). ولكن هذه المعاني ـ وإنْ كانت كامنة في الأذهان ـ لها استقلالها الذاتي عن الكلمات المعبرة عنها، لأن هذه المعاني «وإنْ كانت كامنة في الصدور، فإنها مصورة فيها، ومفصّلة بها، وهي كاللآلىء المنظومة في أصدافها... فإنْ أظهرتها من أكنانها وأصدافها تبين حسنها... وإلاّ بقيت محجوبة مستورة»(٢٠). ولا يفترق هذا القول كثيراً عما يقوله الجاحظ

---

(١٦) I.A. Richards, The philosophy of Rhetoric, p. 134.

(١٧) W. A. Shibles, Analysis of Metaphore, pp. 28 - 33.

(١٨) العسكري: الصناعتين /١٠.

(١٩) الجاحظ: البيان والتبيين ١/٧٥.

(٢٠) ابن المدبر: الرسالة العذراء، رسائل البلغاء /٢٤٦.

من أن المعنى يمكن أن يوجد دون لفظ يعبر عنه، أو ما يقوله إخوان الصفا من أن «كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ ما، فلا سبيل إلى معرفته»[٢١]. إذ المفهوم الضمني لهذه العبارات أن هناك معاني يمكن أن توجد دون أن تعبر عنها الكلمات.

ولقد قيل نتيجة لذلك إن المعاني تترتب في النفس أولاً، ثم تترتب الألفاظ تبعاً لها في النطق، فذهب عبد القاهر إلى أن الألفاظ «خدم المعاني والمُصرَّفةُ في حكمها... والمعاني هي المالكة سياستها والمستحقة طاعتها»[٢٢]. والدليل على ذلك أن الألفاظ لا تترتب في النطق إلاّ بعد أن تترتب المعاني في الفكر وتنتظم فيه على قضية العقل، «إنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر، هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ، وقفوت بها آثارها »[٢٣]. فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب أن يكون اللفظ الدال عليه أولاً في النطق[٢٤].

ولقد رتّب الفخر الرازي على هذه الفكرة نتيجة هامة مؤادها أن اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها، وقال إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية، بل وضعت للدلالة على المعاني والصور الذهنية «والدليل عليه... إنّا إذا رأينا جسمًا من بعيد وظنناه صخرة، سميناه بهذا الاسم، فإذا دنونا منه وعرفنا أنه حيوان، لكنا ظنناه طيراً، سميناه به. فإذا ازداد القرب وعرفنا أنه انسان سميناه به. فاختلاف الأسامي، عند اختلاف الصور الذهنية، يدل على أن اللفظ لا دلالة له إلاّ عليها»[٢٥]. وهناك مَنْ يخالف الرازي في ذلك، مثل أبي اسحاق الشيرازي الذي يذهب إلى أن الألفاظ لا توضع تبعاً للصور التي يتصورها الواضع في ذهنه عند إرادة الوضع، وإنما توضع بإزاء الماهيات

---

(٢١) رسائل اخوان الصفا ١٠٨/٣.

(٢٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٨.

(٢٣) دلائل الاعجاز /٣٨.

(٢٤) المرجع السابق /٣٧.

(٢٥) الفخر الرازي: المحصول ١٢٤/١ وقارن بنهاية الايجاز /٣٧.

الخارجية نفسها[٢٦]. ولكن ذلك الخلاف لفظي ثيا يتصل بانفصال اللغة عن الفكر، وانفصالها عن الموقف الادراكي للانسان، إذ يظل كلا الرأيين مسلمًا بأن الألفاظ موضوعة إزاء الفكر، وأننا ندرك أولاً، ثم نخلع على إدراكاتنا ثوب اللغة ثانياً.

قد نقول إن المعنى الذي لا تعبر عنه اللغة ليس معنى على الاطلاق ولا وجود له أصلاً، لأننا لا نفكر ـ على الأقل في فنون الأدب ـ إلاّ باللغة ومن خلالها، فليست كلماتنا إلاّ المعاني ذاتها، وليس هناك «تعقل» يعقبه «وضع»، وإنما هناك وضع لا يفارق حركة التعقل، ولكن التسليم بوضع اللغة إزاء الفكر، وفصلها عنه، لا بدّ أن يؤدّي إلى فصل الألفاظ عن معانيها.

وهكذا يلتقي مفهوم اللغة مع مفهوم الأدب باعتباره «صنعة»، تنفصل فيها الوسيلة عن الغاية، والشكل عن المحتوى، ويصبح محتوى العمل الأدبي أفكاراً قائمة بذاتها، يمكن أن تعرض بأساليب متنوعة أو مختلفة، أمّا الشكل فهو كيان مستقل بذاته، قدر له، بنوع من التعسف، أن يرتبط بالمعاني أو الأفكار، وعنصر الجمال فيه شيء زائد، توشى به المعاني، كما يوشى الثوب بالتطريز، وتكتسي به الأفكار، كما تكتسي الجارية بالمعرض الحسن أو الثوب البديع، أي أن الجمال حلية أو زينة خارجية يضيفها مَنْ يعالج دواعي القول حين يشاء[٢٧].

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن عملية التعبير تبدأ بعد ان تتكون لدى المتكلم ـ عموماً ـ فكرة ذهنية محددة، يريد إخراجها من واقعها الذهني إلى واقعها المادي. عملية الاخراج هذه يتشارك فيها الناس جميعاً، لكن البليغ أو الشاعر بوجه خاص، يتميز بقدرة ذهنية من نوع خاص. فإذا كان البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيراً مباشراً يتوقف عند الحدود الدنيا للافهام فإن الشاعر يعبر عن افكاره تعبيراً متميزاً، عن طريق

---

(٢٦) السيوطي: المزهر ١/٤٢.

(٢٧) غرونباوم: دراسات في الأدب العربي /١٢.

ما يحدثه في هذه الأفكار من صياغة خاصة، تتجاوز مرتبة الافهام إلى مرتبة التأثير. ولقد عبر ابن سينا عن ذلك بقوله: «إن العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة والتي تقع فيها أجزاء هي نكت نادرة، هو في الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين، ولا شك في أن الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التزيين في واحد من أنواع الكلام»(٢٨). وإذا كانت المعاني أشياء عامة يتشارك في معرفتها العقلاء جميعاً(٢٩)، فإن الشاعر أو البليغ يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلاً، يرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلاّ خاصة الخاصة. سبيل الشاعر في ذلك سبيل النجار والصائغ، فهم جميعاً يتشابهون في أسلوب العمل، وإنْ اختلفوا في مادة الصياغة، ذلك أن أمامهم مادة خاماً، هي الخشب أو المعدن، أو المعاني، ووظيفتهم إخراج هذه المادة الخام في أشكال متعددة مدهشة، عن طريق إبداعهم في الصنعة وإغراقهم في الصياغة، ودقتهم في العمل.

يقول عبدالقاهر: «تنظر إلى قول الناس: الطبع لا يتغير، ولست تستطيع أن تخرج الانسان عمّا جُبِل عليه، فترى معنى غفلا عامياً، معروفاً في كل جيل وأمة، ثم تنظر إلى قول المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم ... وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج في أحسن صورة، وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة، وصار اعجب شيء بعد أن لم يكن شيئاً، وإذْ قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا: إنه يصح أن يُعبَّر عن المعنى الواحد بلفظين ثم يكون أحدهما فصيحاً والآخر غير فصيح، كأنهم قالوا: إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان، أصل المعنى فيهما واحد، ثم يكون لإحداهما في تحسين ذلك المعنى وتزيينه، وإحداث خصوصية فيه، تأثير لا يكون للأخرى»(٣٠). وخلاصة ذلك أن المعنى موجود قبل التعبير عنه، وأن الخلاف بينه قبل وبعد التعبير محصور فيما يحدث فيه من تحسين وتزيين، أو

(٢٨) ابن سينا: فن الشعر /١٧٤.
(٢٩) العسكري: الصناعتين /١٩٦.
(٣٠) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٢٧٥.

خصوصية وتأثير. هذا التحسين أو التزيين قد يُسمي إيجازاً، أو توكيداً، أو قصراً، أو تقديماً وتأخيراً وبالجملة ما نسميه تركيباً، كما يُسمى في أحيان أخرى مجازاً، أو تشبيهاً، أو استعارة، أو كناية، وبالجملة ما نسميه نحن بالصورة الفنية، لكن أيّاً كان الاسم الذي يُطلق عليه فهو شيء ثانوي، يُضاف إلى المعنى بعد اكتماله في ذهن صاحبه.

* * *

٢ ـ أهمية الصورة

الصورة الفنية ـ بهذا الفهم ـ طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أيّاً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلّا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها ـ بذاتها ـ لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تُحْذَف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه. من هذه الزاوية فحسب، أجمع البلغاء والنقاد على أهمية المجاز. فتحدث الجاحظ والمبرد، وابن المعتز ـ في القرن الثالث ـ عن أهمية الكناية والتعريض والتلميح(٣١)، وتوقف ثعلب عند لطافة المعنى وألحق به «كل ما يدل على الايماء الذي يقوم مقام التصريح لَمنْ يحسن فهمه واستنباطه»(٣٢). وتوقف قدامة ـ في القرن الرابع ـ أمام الإرداف، باعتباره طريقة غير مباشرة في التعبير، تضفي خصوصية وتأثيراً على المعاني(٣٣). وتحدث الآمدي، والرماني وابن جني، والحاتمي، والعسكري، وابن فارس ـ في نفس القرن ـ عن المجاز وفائدته، وأجمعوا على أنه يفيد ما لا تفيده الحقيقة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه(٣٤)، وذهب صاحب الوساطة

---

(٣١) رسائل الجاحظ ٣٠٧/١ المبرد: الكامل ٢٩٠/٢ ابن المعتز: البديع /٦٤ ـ ٦٥.

(٣٢) ثعلب: قواعد الشعر /٤٤.

(٣٣) قدامة: نقد الشعر /١٥٥ ـ ١٥٦.

(٣٤) الموازنة ٩١/١، النكت /٧٩، الخصائص ٤٤٢/٢، الرسالة الموضحة /٦٩، ٧٢، الصاحبي /١٣ : الصناعتين /٢٦٨، ٢٧٠ ـ ٢٧٥.

إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام، فعليها «المعول في التوسّع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»(٣٥). وفي القرن الخامس تحدث الشريفان الرضي والمرتضى عن الرونق الذي يضفيه المجاز على الكلام. وقال المرتضي: «إن الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة، كان بعيداً من الفصاحة بريأ من البلاغة»(٣٦). وخصص ابن رشيق الحكم، فقال: إنه «لا ينبغي للشعر أن يكون مغسولاً من هذه الحلى فارغاً»(٣٧). وتوقف عبد القاهر يوضح ما أجمله سابقوه بقولهم إن المجاز أفضل من الحقيقة(٣٨).

ولكن لماذا كان الانتقال في الدلالة ـ وهو ما تقوم عليه الصورة الفنية ـ يحُدث في المعنى خصوصية تمكنه من التأثير في المتلقي؟. ولماذا يتأثر المتلقي ويستجيب لهذه الخصوصية التي تحدثها الصورة في المعنى؟. لقد توقف أغلب البلاغيين والنقاد عند مجرد تقرير أن المجاز أفضل من الحقيقة، لأنه يؤثر في المتلقي تأثيراً أشد من تأثير الحقيقة. ولكن ما طبيعة ذلك التأثير؟. وما علّته؟. وما هي الأسس النفسية التي تقوم عليها استجابة المتلقي لذلك التأثير؟. تلك أسئلة لم يحاول أغلب النقاد والبلاغيين أن يتوقفوا إزاءها طويلاً، ولكن هناك قلة فعلت ذلك، أو حاولت أن تفعله، ومن هؤلاء كشاجم الشاعر العباسي(٣٩).

لقد توقف كشاجم عند ظاهرة الغناء، وحاول أن يعلل شوق النفس الانسانية إليه. وقال ـ نقلاً عمنْ يسميهم الحكماء ـ إن الغناء يرتد إلى شيء يشكل على النفس فتخرجه ألحاناً، لعلّها بذلك تتعرّف عليه وتتفهمه «حرصاً على معرفة غامضها وشوقاً إلى استفتاح منغلقها». وعندما يعجب المتلقي بالغناء ويتشوق إلى سماعه، فإنه يفعل ذلك لأنه يريد أن يتعرّف

---

(٣٥) الجرجاني: الوساطة /٤٢٨.

(٣٦) الرضي: تلخيص البيان /١٢٣، ٣٣٠، أمالي المرتضى ٢/٩٥.

(٣٧) أمالي المرتضى ١/٤.

(٣٨) العمدة ١/٢٨٥ ـ ٢٨٦.

(٣٩) دلائل الاعجاز /٤٨ ـ ٥٠، ٢٧٩ ـ ٢٨١.

على شيء غامض في النفس الانسانية لا يعرفه، ولا يدرك حقيقته، والانسان بطبيعته مشوق إلى ما لا يعرفه. وشبيه بذلك ما يحدث في الشعر لأن «المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف، حتى يحتاج إلى إخراجه، بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه، كانت النفس بما يظهر لها منه، أكثر التذاذا وأشد استمتاعاً، مما تفهه في أول وهلة، ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة، وليس ذلك إلّا لشرفها وبعد غايتها»(٤٠). وهنا نجد أن أصل المتعة، التي تقدمها الصورة، يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة. وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير فضول النفس، ويغذّي توقها إلى التعرف على ما تجهله، فتقبل عليه، لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها.

ويبدو أن عبد القاهر تلقف هذه الفكرة من كشاجم، أو أفادها من نفس الأصول الفلسفية التي أفاد منها كشاجم، لكن عبد القاهر حاول بسط الفكرة وتفصيلها. لقد ردّ الاعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطري من النفس الإنسانية، وقال إنه «من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى، فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلاً عليه، كان الكلام بذلك حسن ومزية، لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحاً»(٤١). ولم يكتف عبد القاهر بذلك. بل حاول أن يطبق الفكرة التي أجملها كشاجم تطبيقاً عملياً على التمثيل، فانتهى إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقي عارياً مجرداً، لا يحدث فيه لذة، لأنه يقرر للمتلقي ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولاً أو شوقاً إلى التعرف على غير المعروف. أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنه يرد بشكل غير مباشر، لا يتجلىّ إلّا بعد طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له. وكلما كان التمثيل ألطف كان امتناعه على المتلقي أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق

---

(٤٠) كشاجم: أدب النديم /٢٠.

(٤١) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٢٨٩.

إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»(٤٢).

ويتلقف الفخر الرازي الفكرة من بين يدي عبد القاهر، ويبسط عناصرها أكثر مما فعل أستاذه، وذلك أثناء حديثه عن البواعث التي تدفع إلى التكلم بالمجاز. ويضع الرازي ضمن هذه البواعث، ما يسميه «تلطيف الكلام» الذي يشرحه على النحو التالي: «وأمّا تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً، لأن تحصيل الحاصل محال. وإنْ لم تقف على شيء منه أصلاً، لم يحصل لها شوق إليه. فأمّا إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فتحصل لها ــ بسبب علمها بالقدر الذي علمته ــ لذة وبسبب حرمانها من الباقي ألم. فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة. واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم. وإذا عرفت هذا، فنقول: إذا عبر عن الشيء باللفظ الدّال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أمّا إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية، وعرف لا على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية. فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»(٤٣).

ويمكن أن نلخص عبارات الفخر الرازي في أن الصورة المجازية تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية، تتساوى معها في الدلالة. ولكن خصوصية الصورة المجازية تتجلّ في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به عن الغرض، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانباً من المعنى، وتخفي عنه جانباً آخر، حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة

---

(٤٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٢٦.

(٤٣) الفخر الرازي: المحصول في علم الأصول ١/٢٥١ ــ ٢٥٢ وقارن بما نقله السيوطي: المزهر ١/٣٦١.

المجازية واستنباطها، وعندئذٍ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى، ويظهر الغرض كاملاً. ومن المفروض أن يتيح ناتج هذه العملية للمتلقي نوعاً من الدهشة السارة، أو المفاجئة الممتعة، يتحقق بعد تلك الحالة التي أسماها الفخر الرازي «الدغدغة النفسانية».

وليست هذه الأفكار جديدة كل الجدة، إذْ أن لها جذورها الأقدم عند أرسطو. لقد أشار أرسطو ـ في الخطابة ـ إلى نفس الفكرة، عندما ردّ تأثير الاستعارة إلى نوع من التمويه، تحدثه الاستعارة في الأفكار أو المعاني التي تزينها، وألمح إلى أن ذلك التأثير يزداد كلما انطوت الاستعارة على شيء من الجدة والغرابة، وذهب إلى «أن أغلب الأقوال الرشيقة تنشأ عن الاستعارة، أو عن نوع من التمويه لا يدركه السامع لأول وهلة. وعندما تتضح الأقوال للسامع أكثر من ذي قبل، وتأتي النتيجة على عكس ما توقع يشعر أنه تعلم شيئاً، ويبدو، كما لو كان يقول لنفسه: «هذا حق، ولكني لم أنتبه إليه...»، ولهذا السبب نفسه كانت الألغاز مقبولة سائغة، ذلك لأنها تعلمنا شيئاً على طريقة الاستعارة»(٤٤). ولقد استوعب ابن سينا ـ نسبياً ـ الجذر الأساسي لفكرة أرسطو، وأجاد شرحها والتعبير عنها عندما قال: «واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، لما يستشعره الانسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف. فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك حيث يحتاج إلى الروعة والتعجب. وللأوزان تأثير عظيم في ذلك»(٤٥). وليس بين جوهر الفكرة التي يطرحها ابن سينا، وما ذهب إليه الفخر الرازي أو عبد القاهر ـ قبله ـ أي فارق أساسي، فكلهم مجمعون على رد تأثير الصورة إلى نوع من التمويه، يخلّف في نفس المتلقي، عندما يكتشف حقيقته، قدراً من السرور.

تتمثل أهمية الصورة الفنية ـ إذنْ ـ في الطريقة التي تفرض بها علينا

---

(٤٤) Aristotle, The Art of Rhetoric, pp. 97 - 98.

(٤٥) ابن سينا: الخطابة /٢٠٣.

نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلّا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه. هناك معنى مجرد، اكتمل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيراً متميزاً، وخصوصية لافتة؛ ذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الاشارات إلى عناصر أخرى، متميزة عن ذلك المعنى، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء. وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطىء إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى اشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها. وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد. ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال، ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب، التي تقوم عليها الصورة، حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها. وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، وتتحدد ــ بالتالي ــ قيمة الصورة الفنية وأهميتها.

٣ ــ وظائف الصورة ووظائف الشعر

تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي، ولكن ما هي أبعاد ذلك التأثير؟. وهل ينحصر مداه في نوع من المتعة الذهنية الخالصة، فيعجب المتلقي ببراعة الشاعر في بناء صوره، وتلطفه في الدلالة على معانيه فحسب؟. أم أن تأثير الصورة يتعدّى حدود هذه المتعة الشكلية، فيثير انفعالات المتلقي إثارة خاصة، تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه؟. عند هذا المستوى نجد أنفسنا نتجاوز تأثير الصورة في ذاته، إلى تأمل طبيعة الاستجابة التي تعقبه أو تصاحبه، في ضوء تصور أعم يتصل بوظيفة الشعر وأهميته.

لقد أشرنا من قبل، إلى أن التراث النقدي والبلاغي، لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة، التي تدفعه إلى التعبير بالصورة، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتحديد والكشف. لقد تحددت أهمية الشعر ـ أهم فنون الأدب عند العرب ـ باعتباره «ديواناً» للجماعة، يعبر عن وجدانها الجمعي، أكثر مما يعبر عن وجدانها الفردي، ممثلاً في أفراد بأعيانهم لهم ما يميزهم من خصوصية وتفرد(٤٦). فكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشعر باعتباره «ديواناً لهم... عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام، يقولون فيرضي قولهم ويحكمون فيمضي حكمهم، وصار ذلك فيهم سنة يُقتدى بها، وإثارة يُحتذى عليها»(٤٧). وإذا تجاوزنا هذا الفهم المبكر، وجدنا للشعر غايتين: غاية تهدف إلى النفع المباشر، وترتبط بالتعليم والتهذيب والاقناع، وغاية أخرى لا تهدف إلّا إلى مجرد الامتاع والتسلية.

وفي البداية كانت الغاية الأولى هي المسيطرة على أذهان المبدعين والمتذوقين على السواء، خاصة أنها كانت تجد ما يدعمها في القيم الخلقية التي أرساها الاسلام، والتي جعلت عمر بن الخطاب يصف الشعر بأنه «جزل من كلام العرب، يسكّن الغيظ، وتُطفأ به الثائرة، ويُتبلغ به القوم في ناديهم، ويُعطى به السائل»(٤٨). ويكتب إلى أبي موسى الأشعري قائلا له «مر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب»(٤٩). مثلما يحض معاوية على رواية الشعر لأنه «يفتح العقل ويفصح المنطق، ويطلق اللسان، ويدل على المروءة والشجاعة»(٥٠).

ولكن ما أن تتعقد الأوضاع الاجتماعية في العالم الاسلامي، وتظهر

---

(٤٦) عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد /٢٤ ـ ٢٦.
(٤٧) أبو حاتم الرازي: الزينة ٣٩/١.
(٤٨) يحيى الجبوري: الاسلام والشعر /٩١ وانظر مصادره.
(٤٩) ابن رشيق: العمدة ٢٨/١.
(٥٠) العسكري: ديوان المعاني ١١٤/١.

مساوىء الحكم الفردي، حتى يتعدل مفهوم هذه الغاية، فتفقد دعامتها الأخلاقية، ويهتز جانبها التربوي والتعليمي. وتزدهر طبقة مترفة مسيطرة تطلب من الشعر أن يدافع عن مصالحها، ويمتعها في نفس الوقت، وينتهي الأمر بالشعر إلى أن يقوم بدور الدعاية لهذه الطبقة، كما يقوم بدور الترفيه عنها. ويصبح الشاعر صانعاً محترفاً، يحركه الطمع والخوف، فهو داعية وخطيب في موقف، ومسامر ممتع في موقف آخر، وهو ــ في كلا الموقفين أبعد ما يكون عن ذاته، وأقرب ما يكون إلى تلبية ما يقتضيه الحال، أو يفرضه المقام، فإذا كان المقام مقام إمتاع وتسلية، زخرف الشاعر بأبياته أمسيات المنادمة، وصار « بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه »(٥١).

وتتدهور قيمة الشعر شيئاً فشيئاً، وينصرف الشاعر عن عالمه الداخلي فلا يقول إلّا ما يُراد منه، ولا يتفنن إلّا لاظهار البراعة، ولا يسترسل إلّا بقدر العطاء، ولقد قالوا: « إن مدح الشاعر على قدر العطية »(٥٢)، وإن « اللهى تفتح اللها »(٥٣)، وإن « لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر »(٥٤). وبعد أن كنا نواجه ما يُقال عن رفعة الشعر وأهمية الشاعر ونسمع أن الشعراء في الجاهلية « كانوا بمنزلة الأنبياء فيهم »(٥٥)، صرنا نواجه مهانة الشعراء، ونسمع عن هوان حرفة الشعر، إلى الدرجة التي جعلت أحد شعراء العصر العباسي الثاني يقول(٥٦):

الكلب والشاعر في حالة ... يا ليت أنيّ لم أكن شاعرا

---

(٥١) ابن وكيع: المنصف ٣٩ ب وقارن بابن رشيق: العمدة ١/١٩٩.
(٥٢) ابن المعتز: طبقات الشعراء /١٠٧ وانظر ١٢٩ ــ ١٣٠، ١٣٦، ١٧٢، ١٨٩، ١٩٠.
(٥٣) الثعالبي: التمثيل والمحاضرة /١٨٥ (واللهى: العطاء واللهاة: لحمة الحلق).
(٥٤) المرجع السابق /١٨٦.
(٥٥) أبو حاتم الرازي: الزينة ١/٤٣ ــ ٤٤ وقارن بالجاحظ: البيان والتبيين ١/٢٤١
(٥٦) الثعالبي: التمثيل والمحاضرة /١٨٧ ونظم النثر وحل العقد /٣ ــ ٤.

أمـا تـراه بـاسـطا كفـه   يستـطعم الـوارد والصـادرا

وليست مهمتنا أن نسهب في تفصيل العوامل التي أدّت إلى ذلك الموقف. حسبنا أن نتوقف عند تأثيره في تصوره الوظيفة الاجتماعية للشعر، وما ترتب على ذلك من حصر وظيفة الشعر في جانبين، يتصل أولهما بالمنفعة المباشرة ويقتصر ثانيهما على المتعة الشكلية الخالصة.

وعندما يهدف الشعر إلى جانب المنفعة المباشرة، فإنه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينية أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي، أو الدعاية لحاكم أو طبقة، وأوضح ما يتجلّ ذلك في المديح والهجاء وما يتفرع منهما. وعندما يهدف الشعر إلى تحقيق المتعة الشكلية، فإنه لا يُعنى كثيراً بتوجيه سلوك المتلقي أو مواقفه، فلا يقدم له إلّا نوعاً شكلياً من المتعة، هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لأية غاية أخرى، وأوضح ما يظهر ذلك في شعر الوصف عندما يُقصد به مجرد الاتقان في المحاكاة، وطرافة التصوير، أو غرابة التشبيه. ولقد أوضح ابن سينا هذين الجانبين بقوله إن العرب «كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور، تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه»(٥٧).

ومن الطبيعي أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشعر ــ على النحو الذي فهمت به في التراث ــ آثارها في تصور الجانب الوظيفي من الصورة. فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة، فضلاً عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر. أو تكون الصورة إحدى الوسائل التي يظهر بها الشاعر براعته الحرفية، فيبهر بطرافة صوره المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقة

---

(٥٧) ابن سينا: فن الشعر / ١٧٠.

وصفه وبراعته في محاكاة الأشياء. والصورة ــ في النهاية ــ وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها، أو كيفية تشكيلها، عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته، إمّا إلى جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية.

وعندما تُستخدم الصورة لتحقيق النفع المباشر، فإنها تهدف إلى اقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، وفي هذه الحالة لا تصبح الصورة الوسيط الأساسي الذي يجسِّد الفكرة، بل تصبح الفكرة في جانب والصورة في جانب آخر. والاقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى طرائق جامدة للاثبات تتشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال في المنطق.

ومن المهم أن نلاحظ أن فهم الصورة الشعرية، باعتبارها وسيلة للاقناع، كان يجد ما يدعمه في الدراسة البلاغية للقرآن الكريم. ذلك أن دراسة أساليب القرآن في التأثير والاستمالة، كانت تؤدّي بدورها إلى فهم الصورة القرآنية على أنها طريقة في الاقناع، تتوسل بنوع من الابانة والتوضيح وتعتمد على لون من الحجاج والجدل، وتحرص على إثارة الانفعالات في النفوس، على النحو الذي يؤثر في المتلقي، ويستميله إلى القيم الدينية السامية التي يعبر عنها القرآن الكريم. ومثل هذه النظرة توجه مسار فهم الصورة الفنية إلى جانب الاستمالة والتأثير، وتمهد لتصورها وسيلة من وسائل الاقناع. لكن هذه النظرة تتوقف فحسب عند مجرد التمهيد والتوجيه غير المباشر. ونبدأ بالفهم القديم للصورة باعتبارها وسيلة للشرح والتوضيح.

* * *

٤ ــ الشرح والتوضيح

الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الاقناع، ذلك أن مَنْ يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرحه له بادىء ذي بدء، ويوضحه

توضيحاً يغري بقبوله والتصديق به. ولا يفترق ما نقصده بالشرح والتوضيح عمّا قصده القدماء «بالإبانة» التي ردوا إليها جانباً كبيراً من بلاغة الصورة وتأثيرها. ذلك أن «الإبانة» تعني التوضيح والشرح، أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرِّب بعيده، وتحذف فضوله، وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه. وذلك ما جعل البلاغيين المتأخرين من أتباع السكاكي يضعون التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، في قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة، هو علم البيان، قاصدين بذلك، أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة إنما هي طرائق خاصة في التعبير، تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان. ولم يكتفوا بالايضاح أو البيان مجملا، بل شققوه إلى أساليب احتجاج فرعية، كما صنعوا في التشبيه، عندما تحدثوا عن بيان إمكان وجود المشبه، أو بيان حاله، أو بيان مقدار حاله في القوة والضعف والزيادة أو تقرير حاله في نفس السامع(٥٨). ولقد كان وضعهم علم البيان تالياً لعلم المعاني في الترتيب نابعاً من إدراكهم لثانوية الأنواع البلاغية للصورة بالنسبة للمعنى السابق عليها. فما دامت المعاني تترتب في النفس قبل أن تترتب الألفاظ للمعنى الدالّة عليها في النطق، ويمكن التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متنوعة لبعضها من التأثير ما ليس للبعض الآخر، فمن الطبيعي أن يكون المبحث الخاص بالمعاني سابقاً في ترتيبه، لأن البيان ــ في النهاية ــ هو العلم الذي تعرف به كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه.

ولقد تبلور مفهوم الشرح والتوضيح ــ أول ما تبلور ــ من خلال دراسة الصورة القرآنية وأساليبها في الاقناع، وتحدد بشكل خاص من خلال الجدل الذي أثارته بعض الآيات، التي تشبه العناصر الحسية بأخرى معنوية. فلقد توقف البعض إزاء صورة شجرة الزقوم المذكورة في سورة «الصافات» ﴿إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم، طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ وفسّروا تشبيه طلعها برؤوس الشياطين على أنه لون من ألوان التعبير يُراد به إيقاع الخوف والرعب في نفوس الكافرين، وهو تفسير يتفق

---

(٥٨) القزويني: الايضاح ٢/٢٣٦ ــ ٢٣٧.

مع نبرة الترغيب والتنفير الحادة التي تسيطر على سورة «الصافات» بأكملها، وليس هناك ــ فيما يُقال ــ ما هو أكثر إفزاعاً وتنفيراً من تشبيه طلع هذه الشجرة برؤوس الشياطين.

ويبدو أن هذا التفسير قد أثار طائفة من المتشككين، فقالوا: لتكنْ هذه الآية من قبيل التشبيه الذي يُراد به بيان قبح هذه الشجرة، ولكن ألا ينبغي في مثل ذلك النوع من التشبيه أن يُمثل الغائب بالحاضر، ويشبه المجهول بالمعلوم حتى يتبين المقصود من التشبيه؟. ولم يكن الذين خوطبوا بهذه الآية من المشركين أو غيرهم يعرفون شجرة الزقوم أو رؤوس الشياطين، «فكيف يجوز أن يُضرَب المثل بشيء لم نره، فنتوهمه، ولا وضعت لنا صورته في كتاب ناطق، أو خبر صادق؟. ومخرج الكلام يدل على التخويف بتلك الصورة والتفزيع منها، وعلى أنه لو كان شيء أبلغ في الزجر من ذلك لذكره فكيف يكون الشأن كذلك والناس لا يفزعون إلا من شيء هائل شنيع قد عاينوه، أو صوره لهم واصف صدوق اللسان بليغ الوصف، ونحن لم نعاينها ولا صورها لنا صادق... فكيف يكون ذلك وعيداً عاماً»(٥٩). ويتولىّ المعتزلة الرد على هؤلاء المتشككين فيقول الجاحظ: «وإنْ كنا نحن لم نر شيطاناً قط ولا صوّر رؤوسها لنا صادق بيده... ففي إجماع المسلمين والعرب وكل مَنْ لقيناه، على ضرب المثل بقبح الشيطان دليل على أنه في الحقيقة أقبح من كل قبيح. والكتاب إنما نزل على هؤلاء الذين قد ثبت في طبائعهم بغاية التثبيت»(٦٠). وليس المقصود في الآية أن الناس قد رأوا شيطاناً قط، أو يمكن أن يروه على صورة «ولكن لّما كان الله تعالى قد جعل في طباع جميع الأمم، استقباح جميع صور الشياطين، واستسماجه وكراهته، وأجرى على ألسنة جميعهم ضرب المثل في ذلك، رجع بالايحاش والتنفير، وبالإخافة والتفزيع، إلى ما قد جعله الله في طباع الأولين والآخرين، وعند جميع الأمم»(٦١).

---

(٥٩) الجاحظ: الحيوان ٢١٢/٦.

(٦٠) المرجع السابق ٢١٢/٦ ــ ٢١٣.

(٦١) المرجع السابق ٣٩/٤ ــ ٤٠.

مثل ذلك الجدل الذي دار حول الصورة التشبيهية في قوله تعالى ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ أو الصور القرآنية المماثلة لها، أدّى إلى تأكيد قاعدة هامة مؤداها: أن الأصل في التشبيه هو التوضيح والإبانة. ومن هذه الزاوية قام اعتراض المعترضين، على أساس أن الصورة التشبيهية التي تصف شجرة الزقوم، لم تقرن الشجرة بشيء معلوم يوضحها، وإنما قرنتها بشيء مجهول يزيدها خفاء، بينما قام دفاع المدافعين، على أساس أن التشبيه برؤوس الشياطين ليس إحالة إلى مجهول، بقدر ما هو إحالة إلى معلوم، استقرت كراهيته والنفور منه، في نفوس الخلق جميعاً، مما يؤدّي إلى الابانة عن قبح الشجرة وتوضيح بشاعتها.

ولقد أفاد الرماني ـ كما ألمحنا إلى ذلك في الفصل السابق ـ من النتائج العامة التي أفضى إليها مثل ذلك الجدل، وانتهى إلى تأصيل الجانب الوظيفي من الاستعارة والتشبيه، فذهب إلى أن التشبيه البليغ هو «إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف... فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما، يكسب بياناً فيهما»[٦٢]. وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة، لأن التشبيه هو الأصل فيها؛ وكل استعارة بليغة هي بمثابة «جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما، يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه». أي أن الاستعارة «توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة»[٦٣].

ويتلقف العسكري ما قاله الرماني، فيقول: إن التشبيه «يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه»[٦٤]. أمّا الاستعارة، فقد ذهب إلى أن الغرض منها «إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة

---

(٦٢) الرماني: النكت /٧٥.
(٦٣) المرجع السابق /٧٩.
(٦٤) العسكري: الصناعتين /٢٤٣.

المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا »[٦٥].

ويتابع ابن سنان نفس الفكرة فيرى أن الأصل في حسن التشبيه هو « أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد »[٦٦]. ويوضح ابن سنان الفكرة عندما يرد جمال تشبيه امرىء القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابسا   لدى وكرها العناب والحشف البالي

إلى- ما فيه من إيضاح وبيان فيقول: « وهذا من التشبيه المقصود به إيضاح الشيء، لأن مشاهدة العناب والحشف البالي أكثر من مشاهدة قلوب الطير رطباً ويابساً »[٦٧]. وكذلك تشبيه النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وإنْ خلت أن المنتأى عنك واسع

لأنه أوضح المقصود وأبان المعنى، ذلك لأن: « أن علم الناس بأن الليل لا بدّ من ادراكه له أظهر من علمهم بأن النعمان لا بدّ من إدراكه له »[٦٨].

وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة عند ابن سنان، ذلك أن الاستعارة —فيما يرى— توضح المعنى، وتبين عنه، أكثر مما تفعل العبارات الحرفية. والدليل على ذلك قوله تعالى: ﴿واشتعل الرأس شيباً﴾، فلا شك أن نقل الاشتعال من النار إلى الشيب على سبيل الاستعارة، قد أكسب المعنى فضل إبانة « لأن الشيب لّما كان يأخذ في الرأس، ويسعى فيه شيئاً فشيئاً، حتى يحيله إلى غير لونه الأول، كان بمنزلة النار التي تشتعل في الخشب وتحيله إلى غير حاله المتقدمة، فهذا نقل العبارة عن الحقيقة في

---

(٦٥) العسكري: الصناعتين /٢٦٨.
(٦٦) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٣٧.
(٦٧) المرجع السابق /٢٣٩.
(٦٨) المرجع السابق /٢٣٨.

الوضع للبيان ولا بدّ أن تكون أوضح من الحقيقة، لأجل التشبيه العارض فيها، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى، لأنها الأصل والاستعارة الفرع وليس يخفى على المتأمل أن قوله عز اسمه: ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾، أبلغ من كثرة شيب الرأس، وهو حقيقة هذا المعنى »(٦٩).

ولا تقتصر وظيفة الشرح والتوضيح على التشبيه والاستعارة فحسب بل تتعداها إلى التمثيل. ومن نعوت الفصاحة والبلاغة ــ عند ابن سنان ــ أن يريد المتكلم معنى من المعاني، فلا يعبر عنه بالألفاظ الدالّة عليه، وإنما يعبر عنه بألفاظ تدل على معنى آخر، هو مثال للمعنى المقصود، وشبيه به «وسبب حسن هذا، مع ما يكون فيه من الإيجاز، أن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة، وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم، لأن المثال لا بدّ من أن يكون أظهر من الممثل، فالغرض بايراده إيضاح المعنى وبيانه»(٧٠). وقريب من هذا الذي يقوله ابن سنان، ما قاله الزمخشري من أن «الأمثال والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأستار، حتى تبرزها، وتكشف عنها، وتصورها للأفهام »(٧١). أو قوله: « إن التمثيل إنما يُصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب »(٧٢).

ويترتب على مفهوم الشرح والتوضيح، باعتباره الأصل في الصورة نتيجة هامة مؤدّاها أن الصور البليغة تتم النقلة فيها من الواضح إلى الأوضح أو من الناقص إلى الزائد. إن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الابانة، والابانة تتم عندما نقرن المعنى الذي نريد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحاً منه. ومن هنا ينبغي أن تتحرك النقلة الدلالية في الصورة، في طريق صاعد، من الأدنى إلى الأعلى، فيصبح المشبه به أكثر تمكناً في الصفة المقصودة من المشبه والمستعار منه أبين من المستعار له، والصورة الحسية التي

---

(٦٩) ابن سنان: سر الفصاحة /١٠٨ ــ ١٠٩.

(٧٠) المرجع السابق /٢٢٣.

(٧١) الزمخشري: الكشاف ٢/٤٩٧.

(٧٢) المرجع السابق ١/٢٠٣.

نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد. وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها، وكانت «الحقيقة» أولى وأنفع منها، لذلك توقف ابن قتيبة عند تشبيه ابن أحمر:

كأن نيرانهم من فوق حصنهم معصفرات على أرسان قصّار

وعاب عليه تشبيه الأعلى بالأدون، وكان ينبغي على الشاعر أن يقول: «كأن المعصفرات نيران»؛ لأن النار أشد تمكنا في صفاتها اللونية من الملابس المعصفرة. وعيب على أبي نواس قوله:

كأنها إذا خرست جارم بين ذوي تفنيده مطرق

لأنه «شبه مالا يُنطق أبداً في السكوت بما قد ينطق في حال، وإنما كان يجب أن يشبه الجارم ــ إذا عذلوه فسكت وأطرق وانقطعت حجته ــ بالدار وإنما هذا مثل قائل قال: مات القوم حتى كأنهم نيام، والصواب أن يقول: نام القوم حتى كأنهم موتى»(٧٣). وشبيه بذلك ما عابوه على أبي تمام في قوله:

مَنْ لم يعاين أبا نصر وقاتله فما رأى ضبعاً في شدقها سبع

«لأنهم يجعلون القاتل أعلى وأشهر شجاعة ليقع عذر المقتول»(٧٤). وقال ابن سنان «ومما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان»(٧٥).

ويذهب عبد القاهر إلى نفس ما ذهب إليه معاصره ابن سنان، ولكن عبد القاهر يعرض الفكرة من زاوية جديدة، تتمثل في قدرة التشبيه على

---

(٧٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٢/٨٠٢.

(٧٤) المرزباني: الموشح /٣٣٩ وانظر نماذج أخرى في البرهان في وجوه البيان ١٧٨ ــ ١٧٩، حلية المحاضرة /٥٦ ــ ٥٠ والجمان في تشبيهات القرآن ٢٣٠ ــ ٢٣٢ وبدائع البدائه /١٠٨.

(٧٥) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٤٤.

إثبات المعنى وتأكيده، فيرى أن الأصل في التشبيه أن يوضح المشكوك فيه ويعرب عنه، بقياسه على المعروف، لا أن يتكلف في المعروف تعريفاً بقياسه على المجهول، أو ما ليس بموجود على الحقيقة «ولهذا المعنى ضعف بيت البحتري:

على باب قنسرين والليل لاطخ   جوانبه من ظلمة بمداد

وذلك أن المداد ليس من الأشياء التي لا مزيد عليها في السواد، كيف ورب مداد فاقد اللون، والليل بالسواد وشدته أحق وأحرى أن يكون مثلا»(٧٦).

وهكذا تظل القاعدة في التشبيه هي الحركة الصاعدة من الأدنى إلى الأعلى لأن الغرض من التشبيه هو «رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا بالعكس»(٧٧). وذلك ما عبر عنه السكاكي بقوله: «المشبه به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه، وأخص بها، وأقوى حالا معها، وإلّا لم يصح أن يذكر لبيان مقدار المشبه، ولا لبيان إمكان وجوده، ولا لزيادة تقريره»(٧٨).

إذا كان مفهوم الشرح والتوضيح يؤدّي إلى ضرورة الانتقال من الواضح أو الأقل وضوحاً إلى الأوضح، فمن الطبيعي أن تفضّل الصورة التي تنقلنا من الأفكار المجردة إلى الأشياء الحسية، أو توضح المعنويات عن طريق مقارنتها بالحسيات، وبالضرورة تستقبح الصورة التي تنقلنا من نطاق المحسوسات إلى مجال المعنويات، أو توضح الحسي عن طريق تمثيله أو تشبيهه بالمعنوي. وما دام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من المعنوي إلى الحسي تعني النقلة من المجهول إلى المعلوم. والحسي أوضح من المعنوي لألفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم، أمّا النقلة من الحسي

---

(٧٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٠٢ ـ ٢٠٣ وقارن بالرازي: نهاية الايجاز /٧٧ ـ ٧٨.

(٧٧) التنوخي: الأقصى القريب /٤٢.

(٧٨) السكاكي: المفتاح /١٦٤ وقارن بابن الأثير: المثل السائر ١٢٨/٢ ـ ١٢٩.

إلى المعنوي فإنها بمثابة انتقال من معلوم إلى مجهول، وفي ذلك خروج على الأصل العام للإبانة والتوضيح.

ولم تكن هذه الفكرة موجودة، أو ظاهرة، خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة، إذْ أنها بدأت تتبلور شيئاً فشيئاً من خلال تأثر البحث البلاغي بالدراسات النفسية عند الفلاسفة، وتدعيم المفهوم القديم للإبانة بسند سيكولوجي، يتصل بالدور الذي تلعبه مدركات الحس، في تكوين المعرفة الانسانية. ومن هنا قسم الرماني -كما أشرنا من قبل- التشبيه إلى قسمين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح. أمّا الأول فهو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، وأمّا الثاني فما كان بالضد من ذلك. ويبرر الرماني تقسيمه بقوله: «إن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب، فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الانسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد في الجملة، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف»(٧٩).

وليس من الضروري أن نذكر التطبيقات العملية لهذه الفكرة عند الرماني، والعسكري، وعبد القاهر، فقد أوضحنا ذلك في الفصل السابق كما أشرنا إلى الأساس النفسي للفكرة من زاوية ارتباطها بالتقديم الحسي للمعنى. حسبنا أن نشير، هنا، إلى النتائج التي رتبها الفخر الرازي على الفكرة وما انتهى إليه من تقسيم العلاقة بين طرفي التشبيه إلى أربعة أقسام هي: تشبيه محسوس بمحسوس، كقوله تعالى ﴿ وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام ﴾ أو تشبيه معقول بمعقول: «كتشبيه الموجود العاري عن الفوائد بالمعدوم أو تشبيه الشيء الذي لا تنتفي فوائده بعد عدمه بالموجود»(٨٠). وتشبيه معقول بمحسوس، مثل تشبيه الحجة - وهي من المعاني العقلية الحاصلة في الذهن - بالنور الذي هو محسوس بالبصر. أما القسم الرابع «وهو تشبيه المحسوس بالمعقول فهو غير جائز، لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها ولذلك قيل: مَنْ فقد حساً فقد علماً. وإذا كان المحسوس

(٧٩) ابن رشيق: العمدة ١/٢٨٧.

(٨٠) الفخر الرازي: نهاية الايجاز /٥٨.

أصلا للمعقول فتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا، وللأصل فرعا، وهو غير جائز ولذلك لو حاول محاول المبالغة في وصف الشمس بالظهور. والمسك بالطيب فقال: « الشمس كالحجة في الظهور»، و « المسك كخلق فلان في الطيب »، كان هذا سخيفاً من القول »[81].

ولقد أشرت ــ في الفصل السابق ــ إلى مؤآخذة الرماني والعسكري الشعراء الذين شبهوا الحسي بالمعنوي وقارنوا « ما يرى بالعيان بما ينال الفكر » مثلما فعل بعض المولدين بقوله:

وتدير عينا في صفيحة فضة كسواد يأس في بياض رجاء

ولكن هذا النوع من التشبيه ذاع وانتشر مع اطّراد النزعة الصناعية في الشعر، وإسراف المولدين فيه. ومن هنا شعر ابن رشيق أن مبدأ الرماني القديم لا يمكن قبوله على علاته، ذلك أن معرفة النفس والمعقول قد تكون أعظم من معرفة الحس وأوضح منه[82]. ولكن ابن رشيق لم يستطع أن يدعم نقده لفكرة الرماني تدعيمًا كافياً. أمّا عبد القاهر فقد فعل ما لم يفعله ابن رشيق، لقد وافق على المبدأ العام الذي أصّله الرماني، ولكنه رأى أن ذلك المبدأ يمكن أن يوسّع ويصبح أكثر رحابة ومرونة، فذهب إلى أن المعنوي المجرد يمكن أن يذيع وينتشر، ويتعارف عليه الناس جميعاً، فيصبح لقوة معرفته وشهرته في مرتبة الحسي سواء بسواء، ومن ثم يمكن للشاعر أن يشبه به دون أن يخلّ بالمبدأ العالم للتشبيه. وفي ضوء هذا الفهم توقف عبد القاهر إزاء قول الشاعر:

وكأن النجوم بين دجاها سنن لاح بينهن ابتداع

وقال: إن الشاعر شبه الحسي بالمعنوي لادراكه أن المعنوي قد صار متمكناً في الوضوح كالحسّي. ذلك « أنه لما شاع وتعورف وشُهِرَ وصف السنة ونحوها بالبياض والاشراق، والبدعة بخلاف ذلك... تخيل (الشاعر) أن السنن كلها جنس من الأجناس التي لها اشراق ونور وابيضاض

(٨١) المرجع السابق /٥٩ ــ وانظر /٦٥.

(٨٢) ابن رشيق: العمدة ١/٢٨٨.

في العين، وأن البدعة نوع من الأنواع التي لها فضل اختصاص بسواد اللون فصار تشبيهه النجوم بين الدجى بالسنن بين الابتداع على قياس تشبيههم النجوم في الظلام ببياض المشيب في سواد الشباب، أو بالأنوار وائتلافها بين النبات الشديد الخضرة »(٨٣). وعلى هذا الأساس يظل المبدأ العام ثابتاً لا يهتز ويظل الأصل في التشبيه مرتبطاً بالتوضيح والإبانة، أو إلحاق الناقص بالزائد.

ومن البديهي أن حل هذه المشكلة المفتعلة يمكن أن يتم بأيسر من ذلك لو عولجت فكرة التوضيح أو الإبانة على أساس نفسي خالص، يرتبط بانفعالات الشاعر المشبه، ومشاعره الذاتية المتفردة. إن التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف، والتعرّف على الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر. وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحلية العارضة التي تزيد الواضح وضوحاً، أو تكسبه « فضل بيان »، وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية، يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التي يعانيها، ويوضح الجوانب الخفية منها. ومن هذه الزاوية يمكن أن نعيد النظر في فكرة التوضيح القديمة من أصلها، ونكشف عن زيف النتائج التي ترتبت عليها. فليس الأصل في التشبيه الانتقال من الأدنى إلى الأعلى، أو من الواضح إلى الأوضح، أو من الناقص إلى الزائد، أو صواب النقلة من المعنوي إلى الحسي، فذلك سوء فهم لحقيقة التشبيه الفني. فالتشبيهات الأصيلة تبرأ من هذه الانتقالات الشكلية الزائفة. والشاعر الأصيل لا يشبه شيئاً بآخر إلّا لأنه يريد أن يكتشف من خلال العلاقة بينهما معنى أعمق وأشمل من كل واحد منهما على حدة، فضلاً عن أن « المعنوي » الذي تحدث عنه الرماني، والعسكري، وعبد القاهر، وغيرهم، ليس نقيضاً صارماً «للحسي»، فمن العسير ــ إنْ لم يكن من المستحيل ــ أن تتخيل «معنوياً»، مهما كان، في غيبة من مدركات الحس. والنقلة من المعنوي وإليه لا يحكمها ذلك المنطق الصارم

---

(٨٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٠٩ وقارن بالفخر الرازي: نهاية الايجاز ٥٩ ــ ٦١.

الذي يحافظ على انفصال العناصر وتميزها الكامل عمّا سواها، فالخيال الشعري يوحّد بين «المادي الحسي» و«الفكري المعنوي» ويذيب الحدود المصطنعة بينهما، فيتناغم الحس مع الفكر، دون أن يفصله أو يتميز عنه.

٥ ـ المبالغة

إذا كانت الصورة تساهم في عملية إقناع المتلقي، والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، فإنها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى. والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة، ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عند ما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامة. لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة في حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة، كما فعل الرماني والعسكري وابن سنان. وقيل إن الغاية من التمثيل هي «المبالغة في الإيضاح والبيان حتى يصير الغائب كالحاضر، والمتخيل كالمتحقق، والمتوهم كالمتيقن، ولذلك كثرت الأمثال في كتب الله وفي الإنجيل»(٨٤). غير أن المبالغة تتجاوز نطاق الإبانة وتصبح غرضاً مستقلاً بذاته، وأسلوباً متميزاً من أساليب الصورة في التأثير في المتلقي.

ولقد تبلورت الصلة بين المبالغة والإبانة من خلال دراسة الاسلوب القرآني في التصوير، فقد لوحظ أن القرآن يعنف في خطاب الجاهلين تهويلا وترغيباً، فيلجأ إلى طريقة خاصة في تقديم المعنى، تعتمد على المبالغة في الوصف اعتماداً ملحوظاً. وتوقف ابن قتيبة عند آيات من قبيل: ﴿فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين﴾ أو: ﴿وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر﴾ أو: ﴿وإن مكرهم لتزول منه الجبال﴾ أو: ﴿تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدّا﴾. وعدّ طريقتها في التصوير نوعاً من المجاز، لا يقصد به إلاّ المبالغة في تمثيل المعنى وتضخيم وقعه في نفوس السامعين، أي أن قوله تعالى: ﴿فما بكت عليهم السماء والأرض﴾ لا يعني البكاء الحقيقي، وإنما هو نوع

---

(٨٤) العز بن عبد السلام: الاشارة إلى الايجاز /٩٢.

من المجاز له نظائره في لغة العرب وشعرها القديم[٨٥]. «وأكثر ما في القرآن من مثل هذا فإنه يأتي بكاد، فما لم يأتِ بكاد ففيه إضمارها، كقوله: ﴿وبلغت القلوب الحناجر﴾ أي كادت من شدة الخوف تبلغ الحلق»[٨٦].

واتجه الرماني اتجاهاً مشابهاً لابن قتيبة، فعدّ الاستعارة القرآنية أسلوباً من أساليب المبالغة يُستخدم للتأكيد في وصف حال أو موقف، له أهميته ومغزاه، وعلى ذلك أصبحت الاستعارة في قوله تعالى: ﴿إنا لما طغى الماء حملناكم في الجارية﴾، أبلغ من التعبير الحقيقي «لأن طغى علا قاهراً وهو مبالغة في عظم الحال»[٨٧]. وأصبح قوله تعالى: ﴿سنفرغ لكم أيها الثقلان﴾ من قبيل الاستعارة التي تهدف إلى المبالغة، ذلك أن «الله عزّ وجلّ لا يشغله شأن عن شأن، ولكن هذا أبلغ في الوعيد، وحقيقته سنعمد، إلاّ أنه لما كان الذي سيعمد إلى شيء قد يقصر فيه لشغله بغيره معه، وكان الفارغ له هو البالغ في الغالب مما يجري به التعارف، دللنا بذلك على المبالغة من الجهة التي هي أعرف عندنا لماكانت بهذه المنزلة، ليقع الزجر بالمبالغة ــ التي هي أعرف عند العامة والخاصة ــ موقع الحكمة»[٨٨]. وشبيه بما نجده عند ابن قتيبة والرماني ما عند الخطابي والعسكري في القرن الرابع[٨٩]. أو عند الشريفين الرضي والمرتضى في القرن الخامس[٩٠]. وما يُقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه القرآني الذي

---

(٨٥) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن /١٢٧ وقارن بالزمخشري: الكشاف ٢/٢٩٢ ــ ٢٩٠، ٣/١٠٩.

(٨٦) ابن قتيبة: المرجع السابق /١٣٠.

(٨٧) الرماني: النكت /٨٠.

(٨٨) الرماني: النكت /٨١.

(٨٩) العسكري: الصناعتين /٢٦٨ ــ ٢٧٣ والخطابي: بيانٌ اعجاز القرآن، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن /٤٠.

(٩٠) الشريف الرضي: تلخيص البيان /١٥٥ ــ ١٥٦، ١٨٤ والمجازات النبوية /٧٥ وأمالي المرتضى ١/٧٠٦، ٥٢٧.

يُقصد به المبالغة في الوصف ترغيباً وتنفيراً، خاصة في الآيات التي تتعلق بوصف الجنة أو النار[٩١].

عالج البلاغيون المبالغة في الصورة القرآنية من زاوية الإبانة، فذهب الرماني إلى أن « المبالغة هي الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة »[٩٢]. ولكن النقاد الذين عالجوا المبالغة في الشعر اضطروا إلى تناول المسألة من زاوية أخرى.

لقد أدرك النقاد أن الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بد من أن يصطنعوا المشاعر، وأنهم ــ في محاولتهم ارضاء ممدوحيهم ــ يعمدون إلى قدر غير يسير من المبالغة، فبحث النقاد هذه المبالغة، وعالجها غير واحد منهم على أنها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر. لذلك تحدث ثعلب عن «الافراط في الاغراق»، ومثل له بأبيات أغلبها من شعر المديح[٩٣]. وتحدث ابن المعتز عن «الافراط في الصفة» وعده نوعاً من أنواع البديع، التي أكثر منها المحدثون[٩٤]. ودافع قدامة عن المبالغة في الشعر مفترضاً أن الغلو أفضل من الاقتصاد، ذلك لأن الشعراء يريدون بلوغ الغاية في « النعت » والخروج عن الموجود إلى باب المعدوم. وليس من الضروري ــ فيما يرى قدامة ــ أن يكون الشاعر صادقاً في أقواله، حسبه الاتقان في المعاني التي يعالجها، لأن وصف الشاعر هو الذي يُستجاد لا اعتقاده، فضلاً عن أن براعة الشاعر لا تنفصل عن قدرته على الافراط في وصف ممدوحيه، بكل ما يرفعهم عن مستوى البشر العاديين[٩٥]. وهناك كثيرون يتفقون مع قدامة فيما ذهب إليه، حسبنا أن نشير إلى صاحب البرهان، والمرزباني،

---

(٩١) ابن ناقيا: الجمان في تشبيهات القرآن /٣١٤ ــ ٣١٥، ٣٧٠ ــ ٣٧١، ٣٧٨ ــ ٣٧٩.

(٩٢) الرماني: النكت /٩٦.

(٩٣) ثعلب: قواعد الشعر /٣٩ ــ ٤٣.

(٩٤) ابن المعتز: البديع /٦٥ ــ ٦٦.

(٩٥) قدامة: نقد الشعر /٢٦ ــ ٢٧، ٣٠ ــ ٣٢.

وابن وكيع التنيسي، والعسكري، والشريف المرتضى[٩٦]، فكل واحد من هؤلاء كان مدركاً بطريقته الخاصة أن الشاعر مضطر إلى المبالغة اضطراراً، خاصة في المديح والهجاء وما يتصل بهما.

صحيح أن هناك مَنْ رفض الغلو والمبالغة، ومال إلى الاقتصاد والصدق مثلما فعل الآمدي الذي ذهب إلى أن « كل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع، وأولى بالاستجادة »[٩٧]. أو يقول: « وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه، ولا والله ما أجوده إلّا أصدقه »[٩٨]. ولكن الخلاف بين أنصار الصدق والاقتصاد خلاف لفظي في جوهره. إن الآمدي ـ مثلاً ـ يعود فينقض كل ما قاله عندما يذهب إلى أن الشاعر « لا يُطالب بأن يكون قوله صدقاً »[٩٩]. ويفرِّق ـ نتيجة لذلك ـ بين الإحالة فيما مخرجه مخرج الحقيقة، والإحالة فيما مخرجه مخرج التوسع والمبالغة، ويقبل أن « يبالغ الشاعر في أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال، ويخرج بعضها مخرج النوادر، فيستحسن ولا يستقبح »[١٠٠]. وهذه نتيجة لا تفترق كثيراً عما انتهى إليه قدامة الذي لا يقبل الغلو على علاته. ذلك أن قدامة يرى أن المبالغة لن تكون متقنة ولن تؤثر في المتلقي، إلّا إذا قامت على نوع من الإيهام بمشاكلة الواقع، وانحصرت فيما يمكن أن يقع، أو فيما يجوز أن يحدث. وعلى هذا الأساس كان الغلو ـ عند قدامة « إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى مالا يجوز أن يقع له »[١٠١]. وبذلك يستنكر قدامة أي خروج على حد الغلو، الذي يجوز أن يقع، إلى حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، ولا يمكن حدوثه. ولا تفترق هذه النظرة عما يذهب

---

(٩٦) البرهان في وجوه البيان /١٨٥ ـ ١٨٦، الموشح /١٤٥ ـ ١٤٦، الصناعتين /١٣٦ ـ ١٣٧، ديوان المعاني ١/٢٤ ـ ٢٥ أمالي المرتضى ٢/٩٤ ـ ٩٧.

(٩٧) الآمدي: الموازنة ١/١٥١.

(٩٨) المرجع السابق ٢/٥٨.

(٩٩) المرجع السابق ١/٤٠٤.

(١٠٠) المرجع السابق ١/١٤٩.

(١٠١) قدامة: نقد الشعر /١٣٢.

إليه الآمدي من استحسان المبالغة اللائقة(١٠٢)، ذلك أن « لياقة » المبالغة تردنا إلى فكرة قدامة عن مشاكلة الواقع، وإخراج الغلو مخرجاً يدل على وجود فعل محذوف تقديره « يكاد »(١٠٣).

* * *

لقد اتفق الجميع على ضرورة مراعاة مقتضى الحال الخارجي، وذهبوا إلى أن « كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات »(١٠٤). وانتهوا إلى ضرورة مخاطبة كلِ طبقة من الناس على حسب قدرها، وعلى حسب ما يُرجى من نفعها أو يُخشى من بطشها(١٠٥)، وبلور حازم ما قيل قبله عندما ذهب إلى أنه « يجب أن يقصد في مدح صنف من الناس إلى الوصف الذي يليق به، وأن يعتمد في مدح واحد ممّنْ يراد تقريظه ما يصلح له من تلك الفضائل وما تفرع منها... فأمّا مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرّع من الفضائل وأجلها وأكملها كنصر الدين، وإفاضة العدل وحسن السيرة والسياسة والعلم والحلم والتقى والورع والرأفة والرحمة والكرم والهيبة وما أشبه ذلك، وينبغي أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقاً واجباً إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا »(١٠٦).

ولم يكن النقاد في ذلك مشرِّعين لما ينبغي أن يكون عليه الشعر، بقدر ما كانوا مسجلين للنتائج الملموسة التي أدّت إليها الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي. ففي عصور الحكم الفردي المطلق كانت الرعية ترى في الحكام أنصاف آلهة، وكان الخوف من بطش هؤلاء الحكام، والأمل في

---

(١٠٢) الآمدي: الموازنة ١/ ١٥٠.

(١٠٣) قدامة: نقد الشعر /١٣٣ وقارن بالموازنة ١/ ٣٩.

(١٠٤) الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ١٤٤.

(١٠٥) ابن المدبر: الرسالة العذراء، رسائل البلغاء /٢٢٩ ـ ٢٣٠ ابن سنان: سر الفصاحة /٢٤٧.

(١٠٦) حازم: منهاج البلغاء /١٧٠.

نوالهم، يؤدّي إلى المبالغة في وصفهم، والغلو في تصويرهم. وكان الحكام بدورهم لا يقبلون من الشعراء إلّا ما يثبت مهابتهم في نفوس الرعية، ويضخم صورهم في أوهام المحكومين. وصنوف الهوان التي لاقاها الشعراء لأنهم تبسطوا في الحديث عن الحكام، أو لأنهم وصفوا الحكام بأقل مما ينبغي أن يوصفوا به، أكثر من أن نحصيها أو نعددها في هذا المجال. حسبنا أن نشير إلى أن الخوف الشديد من الحكام، والرغبة العارمة في الحصول على عطاياهم، كان يدفع الشعراء دفعاً إلى المبالغة، وينتهي بالنقاد إلى تقبلها في الشعر باعتبارها أمراً ضرورياً. ولم يكن حديث قدامة عن درجات الفضائل الأربع التي نقلها عن أفلاطون(١٠٧)، ودفاعه عن الغلو في الشعر، إلّا تعبيراً نقدياً عن واقع اجتماعي، عاشه الشعراء والنقاد على السواء(١٠٨).

ومن الطبيعي أن يذهب النقاد إلى أن «مدح ما يكون بالتفضيل»(١٠٩). ويُعاب الشعراء الذين تبسّطوا في الحديث عن الحكام أو صوّروهم باعتبارهم أشخاصاً عاديين. فيأخذ النقاد على الأحوص قوله:

وأراك تفعل ما تقول وبعضهم ... مذق الحديث يقول ما لا يفعل

لأنه خاطب الملوك بخطاب العامة، وأقدار الملوك أجلّ من ذلك، فإنها «لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة، وإنما تمدح بالإغراق والتفضيل بما لا يتسع غيرهم لبذله»(١١٠). ويُعاب على الأخطل قوله في عبد الملك بن مروان:

وقد جعل اللّه الخلافة منهم ... لأبيض لا عاري الخوان ولا جدب

لأن الصورة لا تناسب مقتضى الحال «ولو مدح بها حرسياً لعبد الملك لكان قد قصر به» وعابوا على كثير قوله:

---

(١٠٧) (١٠٨) راجع ما يؤكد ذلك عند عبد القادر القط: حركات التجديد في الشعر العباسي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين /٤٣٣ وما بعدها.

(١٠٩) العسكري: ديوان المعاني ٤٣/١.

(١١٠) ابن رشيق: العمدة ١٠٤/٢ وقارن بابن المدبر: الرسالة العذراء /٢٣٢.

وإن أمـير المؤمـنـين بـرفـقـه غزا كامنات الود مني فنالها

لأنه جعل أمير المؤمنين يتودد إليه، وإنما تمدح الملوك ـ فيما يقال ـ بمثل قول الشاعر[١١١]:

لـه همم لا منتهى لكبـارهـا وهمته الصغرى أجل من الدهر
له راحة لو أن معشار جودها على البرّ كان البرُّ أندى من البحر

وعاب الآمدي ـ وهو مَنْ يدّعي الميل إلى الصدق ـ أبا تمام بقوله:

سعى فاستنزل الشرف اقتسارا ولولا السعي لم تكن المساعي

لأن الممدوح إذا استنزل الشرف صار غير شريف، والأفضل أن يقال « ترقّى إلى الشرف فحواه، وبلغ النجم، أو علا على الشمس »[١١٢]. وليس هناك فرق بين المديح أو الهجاء أو الرثاء، لأن الهجاء نفي للصفات التي يمدح بها، والرثاء مدح للميت تتغير فيه الأفعال والضمائر لتشير إلى المضي بدلاً من الاشارة إلى الحال والاستقبال[١١٣].

ومن الطبيعي أن تقترن أغراض الصورة الفنية بالمبالغة، فيقال إن المجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة: المبالغة، والبيان، والإيجاز[١١٤]. ويُقال عن الكناية إن الأصل في حسنها يرجع إلى ما توقعه من المبالغة في الوصف[١١٥]، وأمّا التشبيه فإنه يهدف إلى المبالغة، ذلك أنك « لم ترد تشبيه الشيء بغيره إلاّ وأنت تقصد به تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه... وهذا القول ينسحب على جميع وجوه التشبيه، فإنه لا يخلو من إفادة المبالغة في حال من الأحوال وإلاّ لم يستحق أن يكون تشبيهاً، لأن

(١١١) العسكري: الصناعتين /٧٥.
(١١٢) الآمدي: الموازنة ١/٢٢٨.
(١١٣) راجع ابن سلام: طبقات فحول الشعراء /١٧٤ وابن الجراح: الورقة ٩ وقدامة: نقد الشعر /٤٩.
(١١٤) ابن الأثير: المثل السائر ٢/١٣٢.
(١١٥) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٢١.

إفادته المبالغة هي مقصده الأعظم وبابه الأوسع»[١١٦]. ولذلك ذهب ابن سنان إلى أن التشبيه يهدف إلى المبالغة لأنه «يمثل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة»[١١٧]. ويذهب ابن الأثير إلى ضرورة تقدير لفظة «أفعل» في التشبيه «فإن لم تقدر فيه لفظة أفعل فليس بتشبيه بليغ، ألا ترى أنّا نقول في التشبيه المضمر الأداة «زيد أسد»، فقد شبهنا زيداً بالأسد الذي هو أشجع منه. فإنْ لم يكن المشبه به في هذا المقام أشجع من «زيد» الذي هو المشبه، لكان التشبيه ناقصاً، إذْ لا مبالغة فيه»[١١٨].

أمّا الاستعارة فقد قرنها العسكري بتأكيد المعنى والمبالغة فيه[١١٩]، كما قرنها عبد القاهر بالمبالغة والايجاز وميزها عن التشبيه[١٢٠]. ولذلك ذهب الرازي إلى أن حسن الاستعارة «إنما يكون إذا تضمنت المبالغة في التشبيه مع الإيجاز»[١٢١].

وميز عبد القاهر بين التشبيهات نفسها على أساس ما تؤديه من مبالغة فأصبح التشبيه المحذوف الأداة أكثر تحقيقاً للمبالغة من التشبيه الظاهر الأداة. وإذا قلت: «زيد كالأسد، أو مثل الأسد، أو شبيه بالأسد، تجد ذلك كله تشبيهاً غفلا ساذجاً، ثم تقول: كأن زيداً الأسد فيكون تشبيها أيضاً، إلاّ أنك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجدك قد فخّمت المعنى وزدت فيه، بأن أفدت أنه من شدة الشجاعة وشدة البطش وأن قلبه قلب لا يخامره الروع ولا يدخله الذعر، بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: لئن لقيته لَيَلْقَيَنَّكَ منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن في صورة أحسن وصفة أخص، وذلك

---

(١١٦) راجع علي الجندي: فن التشبيه ١/٧٠ ــ ٧١.

(١١٧) ابن سنان: سر الفصاحة /٢٣٧ والمثل السائر ٢/١٣٢.

(١١٨) ابن الأثير: المثل السائر ٢/١٩٢.

(١١٩) العسكري: الصناعتين /٢٦٨.

(١٢٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٢١ ودلائل الاعجاز /٢٨٢.

(١٢١) الفخر الرازي: نهاية الايجاز.

أنك تجعله في « كأن » يتوهم أنه الأسد، وتجعله ها هنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج عن حد التوهم إلى حد اليقين »(١٢٢).

ولا تتفاوت درجات المبالغة في التشبيه، تبعاً لتفاوت صياغته فحسب بل إن عكس التشبيه وقلبه يمكن أن يؤدّي إلى المبالغة أيضاً، فإذا كانت العادة أن يشبه الممدوح بالأسد فإن قلب التشبيه وتشبيه الأسد بالممدوح يؤكد المبالغة في الوصف، ويصعد بالممدوح إلى مرتبة المثال الذي ينبغي أن تُقاس به الأشياء. ولقد أشار أبو أحمد العسكري، وابن جني، وغيرهما، إلى قلب التشبيه بقصد المبالغة.(١٢٣)، لكن عبد القاهر بسط الموضوع بسطاً لافتاً(١٢٤) وتوقف عند قول الشاعر:

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

وعده بمثابة وجه من أوجه المبالغة والاغراق، يقوم على ادّعاء أن الفرع قد صار أصلا يُقاس عليه. وكأن الشاعر قد استكثر للصباح أن يشبه به وجه الخليفة فعكس الأمر وجعل وجه الخليفة « أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعاً ووجه الخليفة أصلا »(١٢٥).

ويرى عبد القاهر أن مثل هذا النوع من التشبيه أشد تأثيراً في المتلقي، لأنه «يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها، لأنه وضع كلامه وضع مَنْ يقيس على أصل متفق عليه، ويزجي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى، ولا إشفاق من خلاف مخالف... والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص وحدث بها من الفرح عجيب »(١٢٦).

---

(١٢٢) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٢٧٦ والمفتاح /١٦٨.

(١٢٣) أبو أحمد العسكري: المصون /٦١ ـ ٦٤ وابن جني: الخصائص ١/٣٠٠ ـ ٣٠٣ والمرزوقي: شرح الحماسة ٣٧٨/١.

(١٢٤) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٨٧ ـ ١٨٨، ٢٠٢.

(١٢٥) المرجع السابق /٢٠٥.

(١٢٦) المرجع السابق /٢٠٦.

ومَنْ يتأمل الأساليب البلاغية للتخييل عند عبد القاهر يلاحظ أنها بمثابة أوجه متعددة للمبالغة والاغراق. خذْ مثلا قول الشاعر:

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووصفك منتحل
حكيت سعداً إن نشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

تجد أنه قائم على التشبيه، إلّا أن الشاعر أراد التناهي في المبالغة والاغراق فعكس التشبيه، وجعل الممدوح هو المثال الذي تُقاس عليه الأشياء وبذلك أصبح نسيم الرياض مسروقاً من نسيمه، وجمالها محاكياً لجماله[127]. أمّا بيت المتنبي:

لم يحك نائلك السحاب وانما حُمَّتْ به فصبيبها الرحضاء

فإنه ينبع من نفس الرغبة «لأنه وإنْ كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث» فإن المتنبي «وضع المعنى وضعاً، وصوّره في صورة، خرج معها إلى مالا أصل له في التشبيه» وما ذلك إلّا «للتناهي في المبالغة، والإغراق في وصف الممدوح»[128]. ويكشف اعجاب عبد القاهر بهذا البيت السقيم وأمثاله عن المدى الذي يمكن أن تؤول إليه الصورة الفنية، عندما تُربَط ربطاً لا فكاك لها منه بالمبالغة والغلو.

ولم يكن عبد القاهر بدعاً فيما صنع، فهناك اتفاق لافت على تأكيد الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلى الحد الذي جعل ابن رشيق يقول: «ولو بطلت المبالغة كلها وعيبتْ لبطل التشبيه، وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام»[129]. ومن العسير أن يفهم ذلك التركيز على الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلّا في ضوء ما أشرنا إليه، من تقبل المبالغة في الشعر نتيجة لظروف اجتماعية شاذة، تباعدت فيها الشقة بين الحكام والرعية، وانعدمت فيها الصلة بين ذات الشاعر وما يصطنعه

---

(١٢٧) المرجع السابق /٢٥٥.
(١٢٨) المرجع السابق /٢٥٦.
(١٢٩) ابن رشيق: العمدة ٢/٥٥.

من شعر، ولا مفرّ من أن ترتبط الصورة ـ نتيجة لذلك ـ بالتحسين والتقبيح.

٦ ـ التحسين والتقبيح

التحسين والتقبيح مصطلح كلامي تبلورت حدوده وأبعاده عند المعتزلة فهو مبدأ من مبادئهم المعروفة، لكن المصطلح انتقل إلى مجال البحث البلاغي ليشير إلى قدرة الكلام البليغ على ايهام المتلقي ومخادعته، وما يترتب على ذلك من وقفة سلوكية خاصة، يتخذها المتلقي إزاء موضوع الكلام. وإذا كان المصطلح يشير، في استخدامه الاعتزالي، إلى قدرة العقل على معرفة الصواب والخطأ وتعقله لما في الأشياء من حسن أو قبح، فإنه يشير، في استخدامه البلاغي، إلى قدرة البليغ على تغيير وقع المعاني والأفكار على نفس المتلقي. وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدّي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه. وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعانٍ أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصيلة، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها، تبعاً للمبدأ القديم الذي يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر(١٣٠).

ولقد التفت الجاحظ المعتزلي إلى هذا عندما تحدث عن إشباع الشاعر للصفة في حالتي المديح والهجاء(١٣١). وإشباع الصفة في حالة المدح هو التحسين. أما إشباعها في حالة الهجاء فهو التقبيح، والفرق بين الحالتين فرق بين إشباع أحسن ما في صفات الشيء وإشباع أقبح ما فيها. ولقد ذهب الجاحظ إلى أن الشاعر يمكن أن يمدح الشي ويهجوه في نفس الوقت، دون أن يكون مناقضاً لنفسه، أو مفارقاً لصفة الصدق، أو خارجاً عن طباع الشيء ذاته. إن كل شيء ـ فيما يقول ـ له محاسنه ومساوئه،

---

(١٣٠) راجع علي الجندي: فن التشبيه ١/٢٢٣.

(١٣١) الجاحظ: الحيوان ٦/١٣٨، ٤/٥٣.

وصفات الأشياء تتدرّج بين طرفين متقابلين، يحتوي أعلاهما المحاسن، ويشتمل أدناهما على المساوىء ولا يوجد شيء إلّا ويجتمع فيه الضدان، وتتقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح. ولن يكون الشاعر كاذباً لو مدح الشيء وذمّه في وقت واحد. كل ما في الأمر أنه ركز على صفات الحسن وأشبعها في حالة المدح، ثم عاد وركّز على صفات القبح وأشبعها في حالة الهجاء، وكلا الأمرين موجود في طباع الشيء نفسه، لا يخرج عن حدود صفاته «فإنه ليس شيء إلّا وله وجهان وطرفان وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذمّوا ذكروا أقبح الوجهين»(١٣٢).

ولقد عقّب بعض المتأخرين على ما قاله الجاحظ بأن أكثر هذا النوع من المدح والهجاء إنما يجري «على جهة المنافقة لا على جهة المناصفة... وإلّا فالشيء لا يوافق ضده فيكون الحسن قبيحاً في حالة واحدة، والمدح ذماً لمعنى واحد»(١٣٣). وبغضّ النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع الجاحظ فيما ذهب إليه، فقد كان يعبر عن نظرة متأصلة، تقرن براعة الشاعر بقدرته على الاقناع.

وترتبط براعة الاقناع بالقدرة على تحسين الشيء وتقبيحه، وشأن الخطيب البارع في ذلك شأن الشاعر الحاذق، فكلاهما قادر على تغيير الحقائق وعكس صفات الأشياء. وإذا كان الأصمعي عرّف «أشعر الناس» بأنه ذلك الذي «يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً»(١٣٤). فإن هذا التعريف ينطبق على الخطيب، فليست صناعة الخطيب إلّا أن «يعظّم شأن الأشياء الحقيرة ويصغر شأن الأشياء العظيمة»(١٣٥). ويختلط مفهوم البلاغة ـ عند القدماء ـ بمفهوم الجدل الكلامي، وما يتصل به من قدرة على إثبات

---

(١٣٢) الجاحظ: الحيوان ١٧٤/٥ ـ ١٧٥ وقارن بابن رشيق: العمدة ٢٤٨/١ ـ ٢٤٩ وحازم: منهاج البلغاء /٧٣ ـ ٧٤.

(١٣٣) الشريشي: شرح المقامات ٥٢/١ وقارن بابن رشيق /العمدة ١ ـ ٢٧.

(١٣٤) العسكري: الصناعتين /٣٨٠ وابن أبي الأصبع: تحرير التحبير /٢٣٣.

(١٣٥) أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر /٩٣.

الشيء ونقيضه، فليس الشأن في البلاغة تحسين الحسن «وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح، بضرب من الاحتيال»[١٣٦]. ولا غرابة في ذلك فالبلاغة هي «تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق»[١٣٧]. ولم تكن غايات التخييل الشعري ـ عند الفلاسفة ـ تفترق كثيراً عن ذلك الفهم الشائع للبلاغة والشعر، فالتخييل ـ كما أشرنا من قبل ـ طريقة خاصة في تقديم المعاني تعتمد على تمثيلها لمخيلة المتلقي، كما أنه نوع من القياس الخادع، يهدف إلى تنفير المتلقي من شيء وترغيبه فيه، بضرب من التحسين والتقبيح.

ولقد تأثر عبد القاهر بما قاله الفلاسفة عن قدرة الأقاويل الشعرية على بسط النفس وقبضها، واتفق معهم على رد جانب كبير من تأثير الشعر إلى قدرته على تحسين الأشياء وتقبيحها. ولذلك ذهب إلى أن الاحتفال في «التصويرات» و «التخييلات» يهز الممدوحين ويحركهم، ويحدث ضرباً من الفتنة في نفس المتلقي، إلى الدرجة التي تكشف عن قدرة الشعر على أن «يكسب الدني رفعة، والغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف، ويظلم الفضل ويتهضمه، ويخدش وجه الجمال ويتخونه، ويعطي الشبهة سلطان الحجة، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ويصنع من المادة الخسيسة بدعاً تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت إلاّ أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام، ولذلك قال ... ابن سكرة فأحسن[١٣٨]:

والشعر نار بلا دخان ... وللقوافي رُقى لطيفهْ
لو هُجيَ المسك وهو أهل ... لكل مدح لصار جيفهْ

---

(١٣٦) العسكري: الصناعتين /٥٣.

(١٣٧) الجاحظ: البيان والتبيين ١/١١٣، ٢٢٠ والعسكري: الصناعتين /٥٣ وديوان المعاني ١/٨٨ والعمدة ١/٢٤٧.

(١٣٨) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣١٧ ــ ٣١٨.

كم من ثقيل المحل سام   هوت به أحرف خفيفة

ولا يفترق هذا الذي يقوله عبد القاهر عمّا قاله الفلاسفة عن قدرة التخييل الشعري على مغالطة المتلقي ومخادعته، واستدراجه ـ في غيبة من رويته ـ إلى ما يخالف عقله وعلمه.

وعلى الرغم من أن عبد القاهر وازن بين التخييل والتصديق، وانتهى إلى تفضيل الثاني على الأول، فإن ذلك التفضيل ظل منحصراً في مستوى التأصيل النظري فحسب، أمّا على مستوى التطبيق العملي، فقد انحاز عبد القاهر إلى جانب التخييل، وأعجب بقدرته اللافتة على عكس الحقائق وقلب الأوضاع. ولن تجد عبد القاهر معجباً بشيء من الأشياء قدر إعجابه بالشعر الذي يقوم على الجدل والاستدلال، ويتشابه فيه أسلوب الشاعر والخطيب فيخادع مَنْ يتلقاه ويستدرجه. وكأن الشاعر ـ عند عبد القاهر ـ « متكلم يجيد الجدل، ويتوسل بكل أنواع القياس وطرائق الاستدلال، كي يثبت لسامعه فكرة من الأفكار أو معنى من المعاني، ولا ضير على الشاعر لو توسل لتحقيق هذه الغاية، بشيء غير يسير من الاحتيال والمغالطة، فالغاية تبرر الوسيلة، والشاعر القادر على إثبات ما ليس بصحيح أبرع وأحذق من الذي يقتصر على إثبات ما اتفق الجميع على صوابه » «ومن عجيب ما اتفق في هذا الباب قول ابن المعتز في ذم القمر، واجتراؤه بقدرة البيان على تقبيحه، وهو الأصل والمثل، وعليه الاعتماد والمعول في تحسين كل حسن، وتزيين كل مزين. وذلك لثقته بأن هذا القول إذا شاء سحر، وقلب الصور، وأنه لا يهاب أن يخرق الاجماع، ويسحر العقول، ويقتسر الطباع، وهو(١٣٩):

يا سارق الأنوار من شمس الضحى   يا مثكلي طيب الكرى ومنغصي
أما ضياء الشمس فيك فناقص   وأرى حرارة نارها لم تنقص
لم يظفر التشبيه منك بطائل   متسلخ بهقاً كلون الأبرص

ولا شك أن ذلك الحذق، الذي يمكِّن الشاعر من تقبيح ما اتفق الجميع على تحسينه وضرب المثل به في الجمال والحسن، يستلزم قدرة فائقة

(١٣٩) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٣٢ ـ ٣٢١.

على الاستدلال وبراعة خاصة في الحجاج، وإلّا فإن الشاعر لن يفلح في جذب المتلقي إلى تلك المحاجة العقلية الخالصة. التخييل في مثل هذه الحالة أكثر فائدة وأقوى تأثيراً، ذلك أن التخييل يجعل من اجتماع الشيئين في وصف من الأوصاف علّة لحكم من الأحكام، تحول طرافته دون الانتباه إلى ما فيه من مغالطة ويغري ظاهره البراق بالتسامح في مخالفته المعقول أو مقتضيات العقول. « وينبغي أن تعلم أن باب التشبيهات، قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر، لا تأتي الصفة على غرابته، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف. . . فمن ذلك قول ابن الرومي:

خجلتْ خدودُ الورد من تفضيله ... خَجَلاً تَوَرُّدُها عليه شاهِدُ
لم يخجل الورد المورَّد لونه ... إلا وناحِلُهُ الفضيلةَ عانِدُ
للنرجس الفضل المبين وإن أبى ... آب وحادَ عن الطريقة حائدُ
فَصْلُ القضية إن هذا قائدٌ ... زَهْرَ الرياضِ وإن هذا طارِدُ
شتّانَ بين اثنين هذا موْعِدٌ ... بتسلُّب الدنيا وهذا واعِدُ

وترتيب الصنعة في هذه القطعة أنه عمل أولاً على قلب طرفي التشبيه. . . فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه، وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه، واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علّة، فجعل علّته أن فُضل على النرجس ووضع في منزلة ليس يرى نفسه أهلا لها، فصار يتشور من ذلك، ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزىء ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها، ويفرط حتى تصير كالهزء بمَنْ قصد بها. ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر في سحر البيان ما رأيت، من وضع حجاج في شأن النرجس، وجهة استحقاقه الفضل على الورد، فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلّا له.. وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن، نكت ولطائف، وبدع وظرائف، لا يستكثر لها الكثير من الثناء، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء »(١٤٠).

ولقد حرصت على أن أنقل نصوص عبد القاهر ــ رغم طولها ــ

(١٤٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٢٦٢ ــ ٢٦٤.

لأوضح مدى ما يمكن أن يصل إليه مفهوم الصورة، في ظل تصور قاصر يوحِّد ما بين الشعر والخطابة، ولا يفصل بين استخدام الصورة في الشعر، والاستدلال في المنطق، وكيف ينتهي ذلك بفساد ملحوظ في عملية التذوق نفسها.

ولا يختلف ما انتهى إليه عبد القاهر في هذا المجال عمّا انتهى إليه المتأخرون عنه. وعلى سبيل المثال فإن ما قاله عبد القاهر عن قدرة الشعر على عكس الحقائق وتغيير الأشياء لا يختلف عمّا قاله الفخر الرازي من « أن أكثر الغرض من التشبيه التخييل الذي يقوم مقام التصديق في الترغيب والترهيب»(١٤١). أو ما يقوله ابن الأثير من أن العبارة المجازية تخدع السامع وتدفعه إلى فعل من الأفعال في غيبة من رويته، فإذا أفاق من تأثيرها أدرك عقبي ما كان منه وندم على ما فعل « وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى إنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام، أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة، أو إقدام على أمر مهول »(١٤٢). وما ينطبق على العبارة المجازية ينطبق على كل الأنواع البلاغية المندرجة تحت المجاز، فالتشبيه ـ مثلا ـ فائدته « إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه. ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالا قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها، وهذا لا نزاع فيه »(١٤٣).

ولا نحتاج بعد ذلك أن نسهب في توضيح مفهوم حازم للتحسين والتقبيح، أو نشير، تفصيلاً، إلى نصائحه التعليمية لِمَنْ يريد تقبيح الشيء أو تحسينه، إمّا من جهة الشيء نفسه، أو من جهة فعله أو اعتقاده أو

---

(١٤١) الفخر الرازي: نهاية الايجاز /٥٩.

(١٤٢) ابن الأثير: المثل السائر ١١/١.

(١٤٣) المرجع السابق ١٢٤/٢.

طلبه[١٤٤]. وما يتصل بذلك من حصر منطقي لأوجه التحسين والتقبيح في أربع وعشرين صورة[١٤٥]، تكتمل بمعرفتها الجهات «التي يعتني الشاعر فيها بايقاع الحيل التي هي عمدة إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة»[١٤٦]. حسبنا هذه الاشارة، إلى جانب ما قدمناه من نصوص، توضح مدى ما يمكن أن يلحق مفهوم الصورة عندما تختلط غاية الشعر بالجدل الكلامي والخطابي.

قد يكون لمفهوم التحسين والتقبيح ـ على النحو الذي عرضناه ـ جذور أرسطية ترتد إلى غاية المحاكاة ووظيفتها. ولعلّ الجاحظ عندما تحدث عن إشباع الصفة في حالتي المدح والذم كان متأثراً ـ على نحو ما ـ بترجمة قديمة أو تلخيص قديم لكتاب الشعر الأرسطي. ولا شك في تأثر عبد القاهر وحازم بما قاله الفلاسفة عن التخييل، وما ردوه إليه من قدرة على تحسين الشيء وتقبيحه. لكن علينا أن نلاحظ الفرق الواضح بين غاية المحاكاة عند أرسطو وغاية التحسين والتقبيح عند عبد القاهر، وحازم، وأمثالهما، من النقاد والبلاغيين.

لقد اقترن التخييل ـ وهو مرادف للمحاكاة كما أسلفنا ـ بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن، وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية، ذلك أن المحاكاة عند أرسطو تصور أخياراً أفضل من الأخيار العاديين، أو أشراراً أسوأ من الأشرار العاديين، وفي كلتا الحالتين تجسِّم الخير أو الشر، فتحسِّن الخير لأنه جميل، وتقبِّح الشر لأنه قبيح، ولا تقلب الحقائق بأي حال. أمّا عند النقاد والفلاسفة العرب، فقد تجاوزت المحاكاة تحسين الحسن وتقبيح القبيح إلى تحسين القبيح أو تقبيح الحسن، وما يتصل بذلك من مغالطة أو مخادعة. وفقدت المحاكاة بذلك محتواها الأخلاقي، الذي يربط الجمال واللذة بالخير كما أشار أرسطو في الخطابة[١٤٧]. قد يكون السبب في ذلك أن

---

(١٤٤) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء /١٠٨.

(١٤٥) المرجع السابق /١٠٧.

(١٤٦) المرجع السابق /٣٤٦ وانظر ٧٢ ـ ٧٤، ٨٤ ـ ٨٥.

(١٤٧) راجع ابن سينا: الخطابة /٨٤ وابن رشد: تلخيص الخطابة /١٤٣.

الفلاسفة جعلوا الشعر قسماً من أقسام المنطق، مما جعلهم يقرنون القول الشعري بالقياس الخادع. ولكن علينا أن نضع في الاعتبار طبيعة الاطار الاجتماعي الذي عاش في ظله الفلاسفة والنقاد، ووظيفة الشعر الاجتماعية داخل ذلك الاطار. ومن الطبيعي أن يتفهّم الفلاسفة والنقاد غاية المحاكاة الأرسطية في ضوء الظروف الاجتماعية الخاصة بهم، بل يمكن لنا أن نفترض أن تقبل الفلاسفة لفكرة دخول الشعر في أقسام المنطق وتسليمهم الكامل بها، لم يكن إلّا نتيجة ترتبت ـبشكل غير مباشرـ على فهمهم لطبيعة الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي.

ومن هذه الزاوية، يمكن أن نفسّر سبب خلط الفلاسفة بين وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب، وما ترتب على ذلك من بعد واضح عن أرسطو. بل نفسّر ما حدث من خلط بين أفكار « السوفسطائيين » عن الخطابة وأفكار أرسطو عن الشعر. لقد ميزوا ـأي الفلاسفةـ بين الشعر والخطابة من حيث الوسيلة إلّا أنهم قربوا بينهما من حيث الغاية، وسمحوا للخطيب أن يتوسّل ببعض الأقاويل المخيلة، كما سمحوا للشاعر أن يتـوسل ببعض الأقاويل الخطابية. وأشار الفارابي إلى أن كثيراً من الشعراء يجمع في شعره بين القول المخيل والقول المقنع « وعلى هذا يوجد أكثر الشعر »(١٤٨). مما أدّى بحازم إلى القول بأنه « لا ينبغي أن يُنحى أبداً منحى واحداً من التخييل، أو الإقناع، ولكن تردف التخييلية أو الطريقة الشعرية بالإقناعية، والإقناعية في الخطابة بالشعرية »(١٤٩). ومعنى ذلك أن المادة التي يتعامل بها الشاعر والخطيب تتشابه، في أنها قضايا يتألف منها نوعان من القياس في المنطق، فهي وإنْ افترقت في النوع متفقة في الجنس، مما يجعل الصلة بينهما وثيقة، ويجعل الاستخدام الشعري للصورة لا يفترق كثيراً عن الاستخدام الخطابي لها، فكلاهما يهدف إلى شيء واحد « وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه »(١٥٠).

---

(١٤٨) الفارابي: جوامع الشعر /١٧٣ وقارن بابن سينا: عيون الحكمة /١٣ ــ ١٤ والخطابة /٢٠٥ ــ ٢٠٦ وفن الشعر /١٦٢ ــ ١٦٣.

(١٤٩) حازم: منهاج البلغاء /٣٥٨.

(١٥٠) المرجع السابق /٣٦١.

هذا الخلط بين الشعر والخطابة كان له ما يدعمه ـ بل ما يؤدّي إليه ـ في واقع الحياة، في البيئات التي عاش فيها الفلاسفة أو اتصلوا بها، وهي بيئات ربطت تأثير القرآن بمقدرته الساحرة على الاستمالة والإقناع، وحولت الشاعر إلى خطيب يتولّى الدعاية لِمَنْ يعمل في خدمتهم، مما أدّى بالشعراء أنفسهم إلى الإلحاح ـ شيئاً فشيئاً ـ على أساليب الجدل الخطابي، وما يتصل بها من حجاج يقوم على المغالطة والمخادعة. ولقد برر ابن الرومي هذه المغالطة والمخادعة بقوله(١٥١):

في زخرف القول ترويج لباطله — والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول هذا مجاج النحل تمدحه — وإنْ ذممت فقل قيء الزنابير
مدحاً وذماً وما جاوزت وصفهما — حسن البيان يُرِي الظلماء كالنور

لكنه تبرير يشي بهواذ الواقع الاجتماعي للشعراء، وما يحدث فيه من اضطرار الشاعر إلى مدح مَنْ لا يستحق المديح، وما يترتب على ذلك من تحسين ما ليس بحسن، خوفاً من البطش أو طلباً للنوال، ولقد عبر «صُردُر» عن ذلك تعبيراً بالغ الصدق عند ما قال(١٥٢):

كم أذلت المديح في حمد قوم — كان كفراً بالمجد ذاك الحمد
حرج الجأ الصدوق إلى الميـ — ـن وما من لوازم العيش بد

ومن الواضح أن وعي فيلسوف مثل ابن سينا بظروف عصره، قد جعله يدرك أن الأديب مضطر إلى المغالطة، عندما يمدح مَنْ لا يستحق، لذلك قال: «وقد يتلطف في المدح على سبيل كالمغالطة، فيعبر عن الخسيسة بعبارة تجلوها في معرض الفضيلة، إذا كانت أقرب الخسيستين المتضادتين من الفضيلة، أو قد كان يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما، وهذا يضطر إليه الخطيب إذا أحوج إلى مدح الناقصين، فيجعل الشيء الذي تشارك به الفضيلة الخسيسة مشاركة ما مكان نفس الفضيلة، فيقال للحريز إنه حسن المشورة وللفاسق إنه لطيف العشرة، وللغبي إنه حليم، والغضوب القطوب

---

(١٥١) علي الجندي: فن التشبيه ٢٣١ .
(١٥٢) جلال الخياط: التكسب بالشعر /٦٨ وانظر مصادره.

إنه نبيل ذو سمت وللأبله المغفل عن اللذات إنه عفيف، وللمتهور إنه شجاع، وللماجن إنه ظريف، وللمبذر في الشهوات إنه سخي »[١٥٣].

ولو حاولنا رد هذه العبارات إلى أصولها الأرسطية، وقارناها بما قاله أرسطو في الخطابة، وجدنا الفرق واضحاً بين ما قاله ابن سينا، وما يقوله أرسطو. لقد ذهب أرسطو إلى أن الخطيب ـ في الخطابة الاستدلالية ـ قد لا يقتصر على ما يتفق تمام الاتفاق مع الصفات الحقيقية، بل يعالج أيضاً ما هو قريب منها، فلا بأس من إظهار الرجل الطيب بمظهر البله والغفلة، أو تشبيه المتهور بالشجاعة والمسرف بالكرم، بشرط أن يختار الخطيب ـ في حالة المدح أو الذم ـ أقرب الصفات المتقابلة وأجداها على صاحبها[١٥٤]. ولم يشر أرسطو إلى اضطرار الخطيب إلى مدح الناقصين. أمّا المترجم العربي القديم للخطابة فقد تابع الفكرة الأرسطية في مجملها دون أن يضيف إليها شيئاً من عنده[١٥٥]. أمّا ابن سينا فقد ضخّم فكرة التحسين والتقبيح، وأضاف إليها تلك الفكرة الجديدة عن حاجة الخطيب، أو اضطراره إلى مدح الناقصين، وما يترتب على ذلك من مغالطة، وهي إضافة لا يمكن أن ترد إلاّ إلى وعي ابن سينا بالمقتضيات الاجتماعية التي تطبع الأديب بطابعها.

ولقد كان حازم القرطاجني، الذي تأثر بابن سينا كل التأثر، مدركاً لهذه المقتضيات، ومدركاً لما تفرضه على الشاعر من لجوء إلى الكذب والمغالطة فقال: وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر، فقد يريد تقبيح حسن، وتحسين قبيح فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة »[١٥٦]. ولا يختلف ما يعنيه حازم بكذب الشاعر عمّا قصد إليه ابن سينا باضطرار الخطيب إلى المغالطة، فكلا الأمرين يرتدّ إلى موقف اجتماعي

---

(١٥٣) ابن سينا: الخطابة /٨٨ ـ ٨٩.

(١٥٤) Aristotle, The Art of Rhetoric, pp. 97 - 98.

(١٥٥) أرسطو طاليس: الخطابة، الترجمة العربية القديمة /٤١.

(١٥٦) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء /٧٢.

واحد يُفرض على الشاعر كما يُفرض على الخطيب. ولا يجد الناقد بدأً من تسجيله والاشادة به.

* * *

٧ ـ الوصف والمحاكاة

توقفنا عند تصور الناقد القديم للجانب النفعي المباشر من الصورة، وتأملنا ما ترتب عليه من مفاهيم تربط الطريقة التي تُصاغ بها الصور بالتأثير في انفعالات المتلقي، وتوجيه سلوكه ومواقفه إلى أفعال مقصودة أو اتجاهات بعينها تتوافق، أو تتناسب، مع الغاية الاجتماعية المباشرة للشعر، وأوضحنا كيف تستهدف الصورة ـ في ظل هذه المفاهيم ـ إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، وكيف تتوسل لذلك بالشرح والتوضيح، أو المبالغة، أو التحسين والتقبيح، وكيف ينتهي بها الأمر إلى أن تصبح أسلوباً جامداً من أساليب الإثبات، ونوعاً من أنواع الاستدلال المنطقي.

ونودُّ أن نتوقف عند الجانب الثاني من الصورة، أعني ذلك الجانب الذي لا يهدف إلى نفع مباشر، ولا يُقصد به توجيه سلوك المتلقي ومواقفه، بقدر ما يُقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر. ولقد أشرت من قبل إلى أن شعر الوصف، وما يتصل به من حرص على محاكاة العالم الخارجي، يمكن أن يندرج تحت هذا الجانب من الصورة. ونود أن نرى تصور الناقد القديم لهذا الجانب، وما ترتب عليه من نتائج أو مفاهيم.

لقد اقترن الوصف ـ منذ البداية ـ بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي، وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد، وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص. ومما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره «وثيقة تاريخية» يمكن الاستعانة بها، لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب، وما صاحب ذلك من إلحاح على أن العرب «أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به

معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها »[١٥٧].

من هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشعر القديم باعتباره مصدراً للمعارف العامة و « وثيقة فيزيقية » تقدم لمنْ يتأملها قدراً طيباً من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان. فإذا أراد الجاحظ أن يثبت ـ مثلاً ـ أن الأفعى « ربما باتت عند رأس الرجل وعلى فراشه فلا تنهشه »[١٥٨]. أو أن « أجناس الحيوان التي لا تستطيع أن تسمح بالمشي ضروب »[١٥٩]، أو أن الحمام « ربما سكن أجواف الركايا وفي البير التي لا تورد »[١٦٠]، عاد إلى الشعر القديم واستشهد بما فيه ليستدل به على صحة معلوماته وصوابها.

ولقد تأثر الجاحظ في هذه النظرة باللغويين السابقين عليه. ذلك أن اللغويين تعاملوا مع شعر الوصف باعتباره نوعاً أميناً من النقل، يصف الأشياء ويحكيها على ما هي عليه، وكما شوهدت، من غير اعتماد لاغراب ولا لابداع. وفي ضوء هذا الفهم خطّأوا وصف زهير للضفادع:

يخرجن من شربات ماؤ ها طحل   على الجذوع يخفن الغم والغرقا

« وقالوا : ليس خروج الضفادع من الماء مخافة الغم والغرق ، وإنما ذلك لأنهن يبضن في الشطـ»[١٦١]. كما أخذ يونس على امرىء القيس قوله :

إذا ما الثريا في السماء تعرّضت   تعرض أثناء الوشاح المفصل

---

(١٥٧) ابن طباطبا: عيار الشعر / ١٠.

(١٥٨) الجاحظ: الحيوان ٤/٢١٥.

(١٥٩) المرجع السابق ٥/٢١٢.

(١٦٠) المرجع السابق ٣/٢٤١.

(١٦١) الشعر والشعراء / ١٥١ ـ ١٥٢ والموشح / ٤٧ ـ ٤٨ والموازنة ١/٣٨ والوساطة / ١٠ ـ ١١ والصناعتين / ٧٢.

لأن الثريا لا تتعرض، إنما الاعتراض للجوزاء(١٦٢).

ولقد أدّت هذه النظرة باللغويين إلى افتراض مؤدّاه أن الشاعر لا يستطيع أن يصف شيئاً من الأشياء إلاّ إذا خبره خبرة تامة، وعرفه معرفة تصل إلى حد التخصص الدقيق (١٦٣). ويبدو أن بعض الشعراء القدماء آمنوا بصواب هذه النظرة، فلقد أجاب رؤبة على مَنْ خطّأ وصفه لقوائم الفرس:

يهوين شتى ويقعن وفقا

بقوله: «أدنني من ذنب البعير، أي لست أبصر الخيل، وإنما أنا بصير بالإبل»(١٦٤). كما يقال إن الكميت قابل ذا الرمّة في الكوفة، فأخبره أنه عارض إحدى قصائده، فاستمع إليه ذو الرمّة حتى فرغ، ثم قال له: «ما أحسن ما قلت، إلاّ أنك إذا شبهت الشيء ليس تجيء به جيداً، ولكنك تقع قريباً فلا يقدر إنسان أن يقول: أخطأت ولا أصبت، تقع بين ذلك، ولم تصف كما وصفت أنا ولا كما شبهت» فقال له الكميت: «وتدري لم ذاك؟!.. لأنك تشبه شيئاً قد رأيته بعينك، وأنا أشبه ما وصف لي ولم أره بعيني» فقال له ذو الرمة: «صدقت هو ذاك»(١٦٥).

وكان من الطبيعي أن تنمو هذه النظرة وتزداد مع تطور النقد العربي وازدهار فن الوصف في الشعر، والنظر إليه باعتباره غرضاً مستقلاً له أهمية المديح والهجاء. وكلما مضينا مع الزمن ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة ووجد ما يدعمه في الأفكار الأرسطية التي بدأت تشيع بفضل المترجمين والشرّاح من الفلاسفة. وتصبح الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي

---

(١٦٢) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء /٧٣ ـ ٧٤ والشعر والشعراء /١١ والموشح /٣٦.

(١٦٣) راجع طبقات فحول الشعراء /١٠٧ الشعر والشعراء /٢٣٠ مجالس ثعلب ١٤١/١ العمدة ٢٩٥/٢ ـ ٢٩٦.

(١٦٤) العسكري: الصناعتين /٨٩ والشعر والشعراء ٣٩٦/٢ والعمدة ٢٩٦/٢.

(١٦٥) المرزباني: الموشح /١٩٥.

لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة، إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه ويعاينه.

وهكذا يحدد قدامة الوصف بأنه «ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات». ويرى أنه «لمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفاً مَنْ أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته»(١٦٦). مما يترتب عليه أن يكون أفضل الشعراء هو الذي ينقل صفات الأشياء، ويستقصي أظهر هيئاتها، ليحكيها لسامعه، مثلما فعل الشماخ في قوله:

خلت غير آثار الأراجيل ترتمي   تقعقع في الآباط منها وفاضها

«فقد أتى في هذا البيت بذكر الرَّجالة، وبين عن أفعالها بقوله ترتمي وعن الحال في مقدار سيرها بوصف تقعقع الوفاض، إذْ كان في ذلك دليل على أنه الهرولة أو نحوها من ضروب السير، ودلّ أيضاً على الموضع الذي حملت فيه الرجالة الوفاض، وهي أوعية السهام، حيث قال: في الآباط فاستوعب أكثر هيئات النبالة، وأتى من صفاتها بأولاها وأظهرها عليه، وحكاها حتى كأن سامع قوله يراها»(١٦٧).

وينقل العسكري، كعادته، هذه الفكرة عن قدامة فيقول: «إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك، فتراه نصب عينك»(١٦٨). وتنتشر فكرة الربط بين صور الشعر الوصفية ومحاكاة الأشياء ووضعها نصب العين انتشاراً ملحوظاً. فنجد الآمدي يتابع قدامة، ويرى أن الشاعر الحاذق هو مَنْ «يصوِّر لك الأشياء بصورها»(١٦٩). ويلحُّ على

---

(١٦٦) قدامة: نقد الشعر /٦٢.
(١٦٧) المرجع السابق /٦٢ ـ ٦٣.
(١٦٨) العسكري: الصناعتين /١٢٨ ـ ١٢٩.
(١٦٩) الآمدي: الموازنة ٢/٢٩٩.

الجانب البصري من شعر الوصف أو ما يسميه «المعنى المشاهد»[١٧٠]، مفترضاً أنه كلما كان الشاعر قادراً على نقل المشهد للمتلقي كان أحذق وأبرع من غيره، وتصبح تلك الصورة الوصفية للبحتري:

تراءوك من أقصى السماط فقصروا خطاهم وقد جازوا الستور وهم عجل

إذا قلبوا أبصارهم من مهابة ومالوا بلحظ خلت أنهم قبل

«من فاخر المدح، ومصيب الوصف، وفي اقتصاص مثل هذه الأحوال يظهر حذق الشاعر وبراعته»[١٧١]. ويصنع ابن رشيق صنيع سابقيه، فيربط البراعة في وصف «حقيقة الحال» بالبراعة في التصوير «ألا ترى إلى قول جميل في وصف امرأة فاجأها:

غدا لاعب في الحي لم يدر أننا غمر ولا أرض لنا بطريق

فلما افتجيناه اتقانا بكمه فأعلن عن روعاتنا بشهيق

كيف وصف حقيقة الحال حتى صورها تصويراً»[١٧٢]. وأحسن الوصف ــ عند ابن رشيق ــ «ما نُعِت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع»[١٧٣].

ومن العسير أن نفهم ما يقوله قدامة عن «حكاية» الشيء، و«تمثيله للحس بنعته»، أو ما يقوله العسكري من أن أجود الوصف هو الذي يصور الموصوف «فتراه نصب عينك»، أو ما يرويه ابن رشيق من أن «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً»[١٧٤]، إلاّ إذا ربطناه بالمحاكاة الأرسطية بمفهومها الحرفي الساذج، وما اقترن به من مقارنة الشعر بالرسم. بل إن عبارة العسكري «تراه نصب عينك»، عبارة أرسطية الأصل، ذلك أن أرسطو تحدث ــ في الخطابة ــ عن الاستعارات والتعبيرات الرشيقة التي «تضع الشيء نصب الأعين»[١٧٥]. ونحن نعرف أن كتاب الخطابة قد

---

(١٧٠) المرجع السابق ٢/٣٢.

(١٧١) الآمدي: الموازنة ٢/٣٧١.

(١٧٢) ابن رشيق: قراضة الذهب /٣٠-٣١.

(١٧٣) ابن رشيق: العمدة ٢/٢٢٦.

(١٧٤) المرجع السابق ٢/٢٢٦.

(١٧٥) Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 399.

ترجم في أوائل القرن الثالث. والترجمة التي وصلتنا واضحة كل الوضوح في هذا المصطلح. فالمترجم يستخدم نفس الكلمات، «وضع الشيء نصب العين»[١٧٦]، مما يؤكد التأثير الأرسطي في أفكار قدامة، والعسكري، عن الوصف.

ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة، التي فُهمت ــ في جانب من جوانبها ــ على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي. لقد انتهى ابن سينا إلى أن المحاكاة «هي إيرادُ الشيء وليس هو. . . كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي»[١٧٧]. ونظر ابن سينا إلى المحاكاة من جانبها الوظيفي فردّها إلى جوانب ثلاثة: تحسين، وتقبيح، ومطابقة[١٧٨]. وانتهى إلى أن التحسين والتقبيح طريقان إلى غاية واحدة، هي إثارة انفعال يؤدي إلى فعل، يتجلّى في قبض النفس، أو بسطها، إزاء أمر من الأمور. أمّا المطابقة فليست إلاّ مجرد استمتاع حسي بوصف الأشياء.

وإذا قارنا مفهوم المحاكاة عند ابن سينا بمفهومها عند أرسطو وجدنا ابن سينا يركز تركيزاً لافتاً على حرفية الصلة بين المحاكاة والعالم الخارجي، مما يجعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ويحولها إلى نقل سلبي للعالم الخارجي. لقد تحدث أرسطو ــ مثلاً ــ عن أنواع الخطأ الشعري، وردها إلى نوعين: خطأ جوهري يتبع الشعر نفسه، وخطأ ثانوي يتبع أعراضه، فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل، لعجزه وضعف شاعريته، فالخطأ ــ في هذه الحالة ــ راجع إلى جوهر الشعر نفسه، أمّا إذا أخطأ الشاعر فصوّر جواداً يمد قدميه الأماميتين معاً، أو توهم أن أنثى الأيل من ذوات القرون، فإن ذلك خطأ عَرَضي لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها، بل يرجع إلى صناعة أخرى، ولا يُعاب به الشاعر مثل الخطأ الأول، ذلك أن المهم هو البراعة في المحاكاة لا المطابقة الحرفية للعالم الخارجي، فالشاعر قد يصور

(١٧٦) أرسطو طاليس: الخطابة، الترجمة العربية القديمة /٢١٤، ٢١٧.

(١٧٧) ابن سينا: فن الشعر /١٦٨.

(١٧٨) المرجع السابق /١٧٠.

الأشياء كما ينبغي أن تكون، أو كما يتصور الناس. وعلى هذا الأساس ينتهي أرسطو إلى أن تصوير المستحيل يمكن أن يكون من قبيل الخطأ الذي يُتسامح فيه، إذا كانت المحاكاة جيدة تحقق الغاية المرجوة منها. أمّا إذا كان تصوير المستحيل مظهراً لعجز في المحاكاة وسذاجة من المحاكي، فذلك هو الخطأ الذي لا يُغتفر(١٧٩). ولم يستطع ابن سينا أن يفهم ذلك كله، فخلط بين الخطأ الثانوي والخطأ الجوهري، وألحّ إلحاحاً شديداً على حرفية المحاكاة فقال: «من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ومحاكاته على التحريف، وكذبه في المحاكاة، كمَنْ يحاكي بأيل أنثى ويجعل لها قرناً عظيما. . . ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لانطق لها، فيبكت ذلك الشاعر بأن فعلك ضد الواجب. . . ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن وإنْ كان غير ظاهر الإحالة ولا مشهورها»(١٨٠). وذلك كله بعيد عن أفكار أرسطو.

ولقد أدّى تحريف ابن سينا لمفهوم المحاكاة الأرسطية إلى تحريف أشد عند ابن رشد، ولذلك ذهب ابن رشد إلى أننا «نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء. . . وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء، مثلما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات، التي يعملها المهرة من المصورين»(١٨١). ويرى أن الأغلاط التي تقع في الشعر، ويجب توبيخ الشاعر فيها ستة أصناف، منها «أن يحاكي بغير ممكن، بل ممتنع». ومنها تحريف المحاكاة «وذلك مثلما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة عضواً ليس فيها، أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه، كمَنْ يصور الرجلين في مقدم الحيوان ذي الأربع، واليدين في مؤخره. وينبغي أن يُتفقد مثال هذا في أشعار العرب، وقريب منه عندي قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس(١٨٢):

(١٧٩) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر /١٤٢ ـ ١٤٤.
(١٨٠) ابن سينا: فن الشعر /١٩٦ ـ ١٩٧.
(١٨١) ابن رشد: فن الشعر /٢٠٦.
(١٨٢) المرجع السابق /٢٤٧ ـ ٢٤٨.

وعلى أذنيه أذن ثالث من سنان السمهري الأزرق

وكان ذلك التحريف في مفهوم المحاكاة الأرسطية يمهد الطريق أمام حازم القرطاجني، ليقع في نفس الأخطاء التي وقع فيها ابن سينا، وابن رشد. لقد فهم حازم المحاكاة باعتبارها تصويراً وتمثيلا للعالم الخارجي، وانتهى إلى أن الأقاويل الشعرية تهدف إلى «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان، من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً»(١٨٣). ومعنى ذلك أن المحاكاة تنقسم ــ بحسب ما يُقصد بها ــ إلى محاكاة تحسين، أو تقبيح، أو مطابقة. فإذا كان التحسين أو التقبيح يُقصد به «إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلّي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيل لها فيه من حسن، أو قبح، أو جلالة أو خسة»(١٨٤)، فإن محاكاة المطابقة لا يُقصد منها «إلاّ ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيّله على ما هو عليه»(١٨٥). والمذهب الأمثل في النوع الأخير من المحاكاة هو «محاكاة الحسن بالحسن، والقبيح بالقبيح»(١٨٦). أي تصوير عناصر العالم الخارجي، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه، دون تمويه أو إيهام.

ويلحُّ حازم على المماثلة الواضحة بين صور المحاكاة وأصلها الخارجي الذي تمثله. وسواء أكانت تقوم على تخييل صورة الشيء بصفاته ذاتها أو تخييله بصفات شيء آخر يماثله، وهو ما يسميه حازم «المحاكاة التشبيهية» فلا بدّ من وجود تشابه قوي، وتماثل دقيق، بين المحاكاة وأصلها المباشر، أو بين «المثال» و «الممثل به»(١٨٧). وهذا أمر طبيعي طالما أن الأصل في المحاكاة هو تخييل أجزاء الشيء حتى «تقوم صورته بذلك في الخيال الذهني، على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منه، إنْ كانت

(١٨٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء /١٢٠.
(١٨٤) المرجع السابق /٩٢.
(١٨٥) المرجع السابق /٩٢
(١٨٦) المرجع السابق /١١٣.
(١٨٧) المرجع السابق /٩٤، ٩٥، ١١٣.

محتاجة إلى التكميل »[١٨٨].

ومن هذه الزاوية يرد حازم الاعجاب بالمحاكاة إلى الاحساس بقدرتها الفائقة على تصوير الأشياء،، مما يترتب عليه أن يكون استمتاع المتلقي بالصورة الفنية قرين إدراكه دقة المماثلة والمناسبة، بين الصورة وأصلها الذي تحاكيه[١٨٩]. وكأن الهزة التي يشعر بها المتلقي إزاء الصورة لا تحدث إلّا عندما يتعرّف فيها المتلقي على الأشياء التي عرفها من قبل، ويعجب ببراعة نقلها، ودقة المماثلة بينها وبين الأصل الذي يعرفه. وبذلك لا يكمل الالتذاذ بالتخييل، أو المحاكاة للمتلقي إلّا بأن يكون « قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدم لها عهد به »[١٩٠]. ومن ثم يذهب حازم إلى أنه « ينبغي أن يكون المثال المحاكى به معروفاً عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية. ولا يحسن أن يكون مما ينكر ويجهل »[١٩١].

* * *

ما الذي ينتج حين يُنظَر إلى شعر الوصف على هذا النحو؟. إن مثل هذه النظرة تغذّي الاعتقاد القديم في الصدق الحرفي لتشبيهات الشعراء، وتدعم الفكرة القائلة إن العرب قد ضمّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه عيانها وحسها « فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً، على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها »[١٩٢]. مما يترتب عليه الالحاح على دقة التشبيه، وتوافقه الكامل مع عناصر العالم الخارجي.

والتشبيه أوضح الأنواع البلاغية ارتباطاً بفن الوصف، ذلك أنه ــ بحكم تكوينه ــ يضع الشيء إزاء ما يقابله، على نحو لا نجده في الاستعارة التي تلغي الحدود الواقعية بين الأشياء. وأوضح ما يظهر ذلك

---

(١٨٨) المرجع السابق /١١٩.

(١٨٩) المرجع السابق /١١٦ــ ١١٧.

(١٩٠) المرجع السابق /١١٨.

(١٩١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء /١١٢.

(١٩٢) ابن طباطبا: عيار الشعر /١١.

الجانب من التشبيه عندما يُراد به مجرد المطابقة، فلا يكون الغرض منه شرحاً أو توضيحاً، أو مبالغة أو تحسيناً أو تقبيحاً. وفي هذه الحالة يستند التشبيه إلى مشابهة مادية بحتة، ترد إلى هيئات الأشياء وأشكالها، ولا تتعداها إلى ما يُسمى بأوجه الشبه العقلية. وعندئذٍ ينطبق كل طرف من طرفي التشبيه على الآخر انطباقاً كاملا، إلى الدرجة التي يمكن معها عكس الطرفين، ووضع كل واحد منهما موضع الآخر(١٩٣).

ويصبح صواب التشبيه ـ في هذه الحالة ـ مردوداً إلى التطابق المادي الكامل بين الطرفين، وخضوعه الكامل لما عليه الموصوف في العالم الخارجي، إلى الدرجة التي يغدو معها التشبيه فعلا آلياً للمحاكاة. ومن هذه الزاوية لام القدماء أبا نواس لأنه شبه عين الأسد بعين المخنوق:

كأنما عينه إذا نظرت بارزة الجفن غير مخنوق

لأن التشبيه ضدّ ما عليه الموصوف في الواقع، فالأسد لا يوصف بجحوظ العين، بل بغؤورها(١٩٤). وخطأوا وصفه لمخلب الكلب:

كأنما الأظفور من قنابه موسى صناع رد في نصابه

« لأنه ظن أن مخلب الكلب كمخلب الأسد والسنور، الذي ينستر إذا أرادا حتى لا يتبينا، وعند حاجتهما تخرج المخالب حُجنا محددة يفترسان بها والكلب مبسوط اليد أبداً غير منقبض »(١٩٥). وهكذا نجد أن معيار الصحة في التشبيه يقوم على إدراك التشابه الكامل، أو التطابق الحرفي، بين المشبه والمشبه به في ضوء الأصل الفيزيقي الموصوف، وهي مسألة تتم في ضوء المحاكاة بمفهومها الساذج الذي يجعلها من قبيل النسخ الحرفي، أو التمثيل البصري لمشاهد الطبيعة.

ولقد ترتب على هذه النظرة افتراض مؤدّاه أن التشبيه أصعب من الاستعارة لأن الاستعارة لا يطلب فيها إلّا التناسب المنطقي بين المعنى

---

(١٩٣) المرجع السابق /١١ وقدامة / نقد الشعر ٥٥.

(١٩٤) الجاحظ: الحيوان ٤٥٧/٤ وابن قتيبة: الشعر والشعراء ٨٠١/٢.

(١٩٥) المرزباني: الموشح /٥٧٣.

الأصلي والمجازي. أمّا التشبيه فإنه يتطلّب، فضلاً عن ذلك التناسب، مماثلة مادية دقيقة بين الطرفين، ومعاينة فعلية لهما يمكن أن تستغني عنها الاستعارة. لذلك ذهب ابن رشيق إلى أن «أشد ما تكلفه الشاعر صعوبة التشبيه، لما يحتاج إليه من شاهد العقل، واقتضاء العيان»(١٩٦). وطالما أن وصف الانسان لما يراه أصوب من وصفه ما لم يره، فإن «تشبيه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيه ما أبصر بما لم يبصر»(١٩٧). «ألا ترى إلى أبي نواس ـ وهو مقدم في المحدثين ـ لّما وصف الأسد وليس من معارفه، ولعله ما شاهده قط إلاّ مرة في العمر، إنْ كان شاهده، دخل عليه الوهم فجعل عينيه بارزة وشبهها بعيون المخنوق، وقام عنده أن هذا أشنع وأشبه بشتامة وجه الأسد، وذهب عنه من صفة أبي زبيد وغيره لغؤور عينيه ما هو أعلم به ممنْ أخذ عليه»(١٩٨). ولقد أدّى هذا الفهم بابن رشيق إلى مطالبة المحدثين بالانصراف عن وصف عناصر الحياة البدوية التي لا يعرفون عنها الكثير إلى عناصر عالمهم الحضري فذلك أولى بهم، وهم أجدر بالاجادة فيه(١٩٩).

ويتوقف عبد القاهر طويلا عند فكرة التفصيل في التشبيه، ويردها إلى إدراك العناصر الحرفية الدقيقة في الموصوف، وهكذا يصبح قول عنترة:

يتابع لا يبتغي غيره ... بأبيض كالقبس الملتهب

أقل مرتبة من قول امرىء القيس:

جمعت ردينياً كأن سنانه ... سنا لهب لم يتصل بدخان

لدقة تطابق أطراف التشبيه في البيت الأخير، رغم ان المشبه به في كليهما واحد وهو شعلة النار، إذْ أن أمرأ القيس قصد إلى التفصيل الدقيق، وتروّى في حال كل واحد من الفرع والأصل، حتى قام في نفسه

---

(١٩٦) ابن رشيق: العمدة ١/٢٨٥.

(١٩٧) المرجع السابق ٢/٢٣٦.

(١٩٨) المرجع السابق ٢/٢٤٠.

(١٩٩) المرجع السابق ٢/٢٩٥ ـ ٢٩٦.

حينئذ شك في أنه بالأصل شيء يقدح حقيقة الشبه، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة، وأنه ليس في رأس السنان ما يشبه ذلك «وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق وما يؤدّي الشيء كما هو أن تستثني الدخان وتنفي، وتقصر التشبيه على مجرد السنا وتصور السنان فيه مقطوعاً عن الدخان. ولو فرضت أن يقع هذا كله على حد البديهة، من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك، قدرت محالاً لا يُتصور»(٢٠٠).

ولا شك أن الالحاح على علاقة التشبيه بالتفصيل ـ وهي فكرة أقدم من عبد القاهر(٢٠١) ـ يؤدّي إلى الاعجاب الشديد بحشد التشبيهات وتكرارها داخل البيت الواحد أو الأبيات، ذلك أن الحشد يؤدّي إلى استقصاء عناصر المشابهة كما أن التكرار يؤدّي إلى اقتناص كل المشابهات الممكنة عقلاً. ومن هنا كنا نسمع عن الاعجاب بتشبيه الشيء بأشياء متعددة في بيت واحد، أو أبيات قليلة(٢٠٢)، أو تشبيه شيئين بشيئين(٢٠٣)، أو تشبيه أربعة أشياء بما يماثلها في بيت واحد(٢٠٤). ويصل الاحصاء إلى تسجيل تشبيه ستة أشياء بستة غيرها، وذلك في قول ابن المعتز، الذي يُعدّ القمة في ذلك(٢٠٥):

بدر وليل وغصن وجه وشعر وقد
خمر وورد ودُرٌّ ريق وثغر وخد

وإذا انتقلنا من التشبيه إلى الوصف بوجه عام، وجدنا أن الالحاح على المحاكاة يؤدي إلى مجموعة من المبادىء المضللة، أهمها افتراض أن الوصف

---

(٢٠٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١٥٠.

(٢٠١) راجع الآمدي: الموازنة /١٨٦ ـ ١٨٧ والحاتمي: الرسالة الموضحة /٤٣. والبغدادي: قانون البلاغة، رسائل البلغاء ٤٤٢ ـ ٤٤٣.

(٢٠٢) راجع ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١٣٩/١ ـ ١٤٠ وقدامة نقد الشعر /٥٩.

(٢٠٣) المبرد: الكامل ٣٢/٣ والبرهان في وجوه البيان /١٨٤ ـ ١٨٥ وحلية المحاضرة /٥١ والجمان /٢٢٧ ـ ٢٢٨.

(٢٠٤) العسكري: الصناعتين /٢٤٩، ٢٥١.

(٢٠٥ أمالي المرتضى ١٣٠/٢.

لا بدّ أن يشبه الشيء الموصوف ويماثله كل المماثلة، مما يترتب عليه حرص شديد على الاستقصاء، واستيعاب الصفات، دون أن يوضع في الاعتبار عامل الاختيار عند الشاعر، أو ما تقوم عليه العملية الشعرية نفسها من إعادة تشكيل لمعطيات العالم الخارجي.

ونتيجة لذلك الحرص على الاستقصاء واستيعاب الصفات وضع قدامة ـ ضمن نعوت الجودة في المعاني الشعرية ـ ما أسماه « التتميم » « وهو أن يذكر الشاعر المعنى، فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل معها جودته شيئاً إلاّ أتى به »[(٢٠٦)]. وتحدث عما أسماه « حسن التقسيم »[(٢٠٧)] وهو « أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسما منها ». ومثال ذلك قول الشاعر يصف فرساً على هيئته من جميع جهاته:

أمّا إذا استقبلته فكأنه ... باز يكفكف أن يطير وقد رأى
أمّا إذا استدبرته فتسوقه ... ساق قموص الوقع عارية النسا
أمّا إذا استعرضته متمطرا ... فتقول هذا مثل سرحان الغضا

« فلم يدع هذا الشاعر قسما من أقسام النصبة التي تُرى في الفرس، إذا رُئي عليها، إلاّ أتى به... فإن هذا الشاعر إنما وصف الجهات التي يراها الانسان من الفرس، إذا كان على بسبط الأرض، وكان الرجل قائماً أو قاعداً، إذْ كانت هذه الحال هي التي يرى الانسان عليها الخيل في أكثر الأمر »[(٢٠٨)].

ويذهب حازم إلى أن وصف الشاعر لا يكمل إلاّ إذا حصّل جميع معاني الشيء الموصوف واستقصى عناصره، كما أنه ينبغي على الشاعر ترتيب عناصر المحاكاة تبعاً لترتيبها في العالم الخارجي، ذلك أن الشاعر يجري مجرى الرسام والمحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة

---

(٢٠٦) قدامة: نقد الشعر /٧٥.

(٢٠٧) المرجع السابق ٧٠.

(٢٠٨) قدامة: نقد الشعر /٧١ وقارن بمنهاج البلغاء /١٠٠ ـ ١٠١.

بالمتلونات من البصر[٢٠٩]. فإذا كان الرسام يلتزم قواعد المنظور الخارجي، ويصور عناصره تبعاً لما هي عليه في الخارج، فلا يضع النحر في صدر الحيوان إلاّ تالياً العنق، كذلك الشاعر عليه أن يوالي بين أجزاء الصور تبعاً للعناصر الموجودة في العالم الخارجي[٢١٠] فيكون الشاعر «بمنزلة المصور الذي يصور أولا ما جلّ من رسوم تخطيط الشيء، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق. وهذا في تخييلات الأشياء المقصود تخييل جزء جزء منها واجب، مثل أن يبدأ بتخييل أعالي الانسان، ويختتم بتخييل أسفله»[٢١١]. وبذلك تصبح المحاكاة التامة في الوصف «هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف»[٢١٢]. والمحاكاة التامة للتاريخ هي «استقصاء أجزاء الخبر المحاكى، وموالاتها على ما انتظمت عليه حال وقوعها»[٢١٣]. ويصبح كمال المعنى مرتبطاً «باستيفاء أجزائه البسيطة، أو استيفاء أجزائه المركبة، لأن المعاني منها ما ينحلّ إلى أجزاء مركبة، ومنها ما لا ينحلُّ إلاّ إلى أجزاء بسيطة»[٢١٤].

وهكذا يلحُّ الناقد القديم على استيعاب الصفات، واقتصاص الهيئات دون أن يدرك أن هذه أمور لا تتناسب مع طبيعة الشعر، أو طبيعة الصورة الفنية، وإذا افترضنا أن الشاعر قادر على محاكاة الطبيعة ونقل عناصرها، في صور أمينة تحكي مشاهدها، وتمثلها للمتلقي تمثيلا دقيقاً، فما فائدة الشعر في هذه الحالة؟. ولماذا لا يكون الاكتفاء بالأصل أفضل من تأمل الصورة؟ أو يكون تأمل الموصوف أكثر امتاعاً من تأمل الوصف؟. وهل يمكن أن تتحقق في الوصف ــ بعد أن يصبح مجرد محاكاة للطبيعة ــ صفات من قبيل الابتكار، أو الاختراع، أو غيرها من الصفات الأثيرة عند الناقد القديم؟.

---

(٢٠٩) حازم: منهاج البلغاء /١٠٤، ١٢٩، ٢٤٩ ــ ٢٥٠.
(٢١٠) المرجع السابق /١٠٤.
(٢١١) المرجع السابق /١٠١.
(٢١٢) المرجع السابق /١٠٥.
(٢١٣) المرجع السابق /١٠٥.
(٢١٤) المرجع السابق /١٣١، ١٥٤.

ويبدو أن مثل هذه الأسئلة كانت تراود بعض النقاد القدماء، وتؤرقهم وتدفعهم إلى التشكك في المسلمات الشائعة حول فن الوصف، وإعادة النظر في الاعجاب بقدرته على تصوير الموصوف وتمثيله، أو إلى محاولة تبرير المحاكاة نفسها تبريراً جمالياً.

لقد توقف الآمدي ـ مثلا ـ إزاء أبيات البحتري:

وليلة هوّمنا على العيس أرسلت ... بطيف خيال يشبه الحق باطله
فلولا بياض الصبح كان تشبثي ... بعطفي غزال بت وَهْنَاً أغازله
وكم من يد لليل عندي حميدة ... وللصبح من خطب تذم غوائله

وعلّق عليها بقوله: «وهذا كله إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس، لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو به، من غير زيادة ولا نقصان»، ولكن ناقداً آخر مثل الشريف المرتضى، لم يُعجب بالأبيات ورأى أنها أبيات عادية لا بلاغة فيها ولا براعة، ولم يعجب ـ بالتالي ـ بتبرير الآمدي لجمالها فعقّب عليه بقوله: «وكم من مخبر عن الشيء على خلاف ما هو به لكلامه القبول، وإلى القلوب منه الوصال»[٢١٥]. وتوقف ابن الأثير إزاء أبيات أبي نواس:

تدار علينا الراح في عسجدية ... حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها ... مها تدريها بالقسي الفوارس
فللراح ما زُرّتْ عليه جيوبها ... وللماء ما دارت عليه القلانس

ويلاحظ أن العلماء قبله قد أكثروا من وصفها بالابتداع، مع أنه لم يجد فيها شيئاً مبتدعاً، ذلك «أن أبا نواس رأى كأساً من الذهب ذات تصاوير فحكاها في شعره. والذي عندي في هذا أنه من المعاني المشاهدة، فإن هذه الخمر لم تحمل إلّا ماء يسيراً، وكانت تستغرق صور هذا الكأس إلى مكان جيوبها، وكان الماء فيها قليلا بقدر القلانس التي على رؤوسها، وهذه حكاية حال مشاهدة بالبصر»[٢١٦]. وشبيه بذلك الرأي ما قاله ابن

(٢١٥) الشريف المرتضى: طيف الخيال / ٣٩.
(٢١٦) ابن الأثير: المثل السائر ٢/ ١٣ ـ ١٤.

الأثير ـ أيضاً ـ عن تشبيه امرىء القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي

ذلك أن التشبيه ليس من قبيل الصورة الأصيلة ، التي تحقق لمتلقيها فائدة مرجوة، أو متعة ملحوظة «وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها، في المماثلة بينها ربين صورة أخرى، وليس ثم سوى ذلك»[٢١٧].

ويقارن ابن الأثير بين التشبيه الذي يقتصر على «حكاية الحال المشاهدة» فحسب والتشبيه الذي يتجاوز ذلك إلى تقديم صورة، يستنبطها الفكر ويبتدعها ابتداعاً، وبذلك يصبح تشبيه البحتري:

خلق منهم تردد فيهم وليته عصابة من عصابة
كالحسام الحراز يبقى على الدهـ ـر ويفنى في كل حين قرابه

أفضل من تشبيهات ابن الرومي:

أدرك ثقاتك إنهم وقعوا في نرجس معه ابنة العنب
فهم بحال لو بصرت بها سبحت من عجب ومن عجب
ريحانهم ذهب على درر وشرابهم درر على ذهب

لأن ابن الرومي اقتصر على «الحكاية» بينما استنبط البحتري تشبيهه استنباطاً من خاطره[٢١٨].

ولقد واجه حازم الشكوك التي أثارها المرتضى وابن الأثير، فطرح على نفسه سؤالا في غاية الأهمية وهو: لماذا لا يكون التذاذ المتلقي بالشيء المحكي نفسه أكثر من التذاذه بالمحاكاة نفسها؟. وأجاب حازم عن ذلك السؤال بقوله: إن انفعالنا بالرؤية المباشرة لموضوع المحاكاة يختلف في طبيعته عن انفعالنا بالمحاكاة ذاتها؛ ذلك أن الانفعال الأول نابع من حسن الشيء في ذاته، أمّا الانفعال الثاني فإنه نابع من «التعجب». ولا شك أن اللذة التي تصحب مشاهدتنا لامرأة جميلة ـ مثلاً ـ تختلف، نوعاً

(٢١٧) ابن الأثير: الاستدراك / ٦٠.
(٢١٨) ابن الأثير: المثل السائر ١٤١/٢.

وكيفا، عن اللذة التي نعانيها لو شاهدنا نفس المرأة في لوحة مرسومة، فاللذة الأولى وليدة الصبوة إلى المرأة ذاتها، ومرتبطة بما يتعلق للنفس بها من مآرب، أمّا اللذة الثانية فهي وليدة استمتاع جمالي خالص باللوحة نفسها، ومرتبطة « بالتعجيب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حكى بها »(٢١٩). وربما كان اعجابنا باللوحة أقوى وأشد من إعجابنا بالأصل « بل الأمر في الأكثر على ذلك »(٢٢٠). لأن الأصل المحكى قد لا يكون حسناً أو جميلا في كل حال، ولكن تخييله بالمحاكاة يخلع عليه صفة الجمال، ويجعله مثيراً للاعجاب في كل الأحوال. والدليل على ذلك أن النفس التي تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة المستبشعة في الواقع تعود فتلتذ بها، عندما تشاهدها في لوحة أو تمثال، فيكون موقع تلك المشاهد من النفوس مستلذا « لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به »(٢٢١).

وإذا كان الأمر كذلك فإن المحاكاة الشعرية أكثر إثارة للمتعة من أصلها الذي تحاكيه، وأكثر منه قدرة على إثارة الاعجاب، أو « التعجيب ». ذلك أن القول المخيل « قل ما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك... إلى أكثر ما يمكن»(٢٢٢). والتعجيب في الشعر إمّا أن يكون من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله في ذاته، كما يحدث في المحاكاة المباشرة، وعندئذ تصبح نسبة القول المخيل إلى النفس والسمع « نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته، وإفشائها سر ما أودعته إلى العين، من تماثيل الشمع ذوات الأنوار، أو الأدواح الخضر ذوات النوار في صفحات الماء، ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقل تكراراً على الانسان من مشاهدة حقائق تلك الصور، فهي لها أشد استطرافاً. وأيضاً فإنه يقع في اقتران

---

(٢١٩) حازم: منهاج البلغاء /١٢٧.
(٢٢٠) نفس المرجع والصفحة.
(٢٢١) المرجع السابق /١١٦.
(٢٢٢) المرجع السابق /١٢٧.

تمثال الشيء المستحسن به من التشاكل نحو مما يقع بين اقتران بعض المتلونات ببعض »[٢٢٣].

وقد يحدث التعجيب بالقول المخيل بوسيلة أخرى، كأن يخيل الشيء عن طريق غيره، ويحاكى بصفات شيء آخر يماثله، كما يحدث في المحاكاة التشبيهية. وعندئذ تبتهج النفس لانتقالها من المجاز إلى الحقيقة، أو من الممثل به إلى المثال. « ونظير ذلك من المحاكاة، في حسن الاقتران، أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له، مما هو شبيه به على جهة من المجاز، تمثيلية أو استعارية، كقول حبيب:

دمن طالما التقت أدمع الـ ـمزن عليها وأدمع العشاق

وقول ابن التنوخي:

لما ساءني أن وشحتني سيوفهم وأنك لي دون الوشاح وشاح

فحسن اقتران أدمع العشاق، وهي حقيقة، بأدمع المزن وهي غير حقيقية واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق، وهو غير حقيقي تجري في حسن موقعه، من السمع والنفس، مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير، ولا حقيقة له من العين، فإن المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من العين »[٢٢٤].

ولا يشك حازم في أن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفاته الذاتية، ذلك أن المحاكاة الأولى أكثر جدة وطرافة، فإذا كانت المحاكاة المباشرة تضعنا في مواجهة الشيء نفسه بلا مواربة، وتشفُّ عنه كما تشفُّ آنية الزجاج عما تحويه، فإن محاكاة الشيء بغيره لا توصلنا إلى الأصل المحكي إلّا عن طريق نوع من « المقايسة » أو الاستدلال، أكثر خفاء وحذقاً، بحيث تكتمل متعة التعرّف على ما بدا خافياً لأول وهلة، وما

---

(٢٢٣) المرجع السابق /١٢٨ ـ ١٢٩.
(٢٢٤) المرجع السابق /١٢٨.

يصحب ذلك من شعور أقوى بالاستطراف والاستغراب[٢٢٥]. وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان ذلك أبدع[٢٢٦]، لأن « الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها »[٢٢٧]. والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التعدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك، كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة، قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها »[٢٢٨].

وهكذا تصبح صور المحاكاة أجمل من الأصل المحكى وأبهج، لأنها أقل منه تكراراً على العين، وبالتالي أكثر استطرافاً وغرابة، والنفس أميل ما تكون إلى الاستطراف، وفضلا عن ذلك فإن صور المحاكاة تقوم على « اقترانات » جديدة بين عناصرها المكونة لها من ناحية، وبينها وبين العالم الخارجي من ناحية أخرى. ولقد ردّ أرسطو جانباً من جمال المحاكاة إلى ما يصحبها من لذة التعرّف على موضوعاتها، وذهب إلى أننا نبتهج برؤية الصور المحاكية لأننا نستنبط منها ما تدل عليه. وما يقصده حازم بحسن الاقتران في المحاكاة، قريب مما كان يقصده أرسطو بلذة التعرّف التي تحملها صور المحاكاة إلى المتلقي. وإذا أضفنا إلى ذلك ما تتميز به المحاكاة الناجحة ـ عند حازم ـ من تجانس شكلي، واتساق « صوري »، لا تتميز به مادتها الأصيلة، أو موضوعها المحكى في كل الأحوال، أدركنا ما لأرسطو من أثر في فهم حازم لجمال المحاكاة وتبريره للذة التي تصحبها تبريراً شكلياً، وثيق الصلة بمفهوم « العلّة الصورية » عند المعلم الأول.

* * *

(٢٢٥) المرجع السابق /١٢٩.
(٢٢٦) المرجع السابق /٧١.
(٢٢٧) المرجع السابق /٩٦.
(٢٢٨) المرجع السابق /٩٠.

٨ ـ تقييم أخير

أهم ما نلاحظه على تبرير حازم لجمال المحاكاة هـو تجاهله التـام للمبدع. إن المحاكاة المباشـرة أجمل من الأصـل لأنها أكثر استـطرافاً، والمحاكاة التشبيهية أجمل من المباشرة لأنها تنقل المتلقي من هذا الطرف إلى ذاك بنوع من الاستدلال، وهذا تبرير يذكرنا بما قاله الفخر الرازي عن اللذة التي يخلفها المجاز في المتلقي. يُضاف إلى ذلك سحر المحاكاة وقدرتها اللافتة على تحسين القبيح وقلبه إلى جمال خالص، يمكن أن يثير اللذة بعد أن كان يثير الاشمئزاز. ولكن ما الذي يجعل الشاعر مضطراً إلى ذلك كله؟. ولماذا يقلب القبح جمالا، أو يجعل صورة المرأة التي يعشقها أجمل بكثير من المرأة نفسها؟. وهل يصدر في كل ما يفعله عن ضرورة داخلية أقوى منه، تلك أسئلة لن نجد لها إجابة مقنعة عند حازم أو غيره من النقاد.

قصارى ما نجده عند حازم هو « التعجب ». و « التعجيب » كلمة موهمة، كل ما يُفهَم منها أن المحاكاة قادرة ـ لما فيها من تجانس شكلي أو غرابة ـ على إثارة الاعجاب الدائم في المتلقي. ومن الطبيعي أن يعود حازم إلى أرسطو كي يفيد منه، في تبرير جمال المحاكاة، ذلك أن أرسطو لم ينظر إلى الجانب الوظيفي للمحاكاة إلّا من زاوية المتلقي، فضلاً عن أنه ركّز كل التركيز على تجانس الفعل المحاكى ووحدته، ورد إليه تأثر المتلقي بالمحاكاة.

لقد ردّ حازم ـ شأنه شأن غيره من القدماء ـ وظيفة الصورة إلى اقناع بفكرة، أو إمتاع بتصوير مستطرف. وكان للاقناع وسائل تتفاوت بتفاوت درجاته، كما كان الامتاع يتحقق بالمحاكاة المبـاشرة، أو « حكـاية حـال مشاهدة بالبـصر » كما يقول ابن الأثير، أو يتحقق بالمحاكاة التشبيهية كما يقـول حازم، ولكن الأصـل في الامتاع والاقنـاع هو المتلقي. والمعيـار الأساسي في الحكم على نجاح الصورة أو فشلهـا ـ عند الجيمـع ـ هو تناسبها مع مقتضى « الحال الخارجي »، أو مقامات المستمعين.

والذي لا شك فيه أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقي وحده وما

صاحبه من سوء فهم لوظيفة الشعر الاجتماعية، قد أدّى إلى مزالق كثيرة أهمها: فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة، وتجاهل الضرورة الداخلية الملحة، التي تدفع الشاعر إلى التفكير، والتعبير بالصورة ورد جمال الصورة إلى تجانس شكلي، وتناسب منطقي جامد، لا يعول عليه في الفن. وأخيراً تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقي.

ولم يفهم الناقد القديم ــ في الأغلب الأعم ــ أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي، وأن القصيدة لن تحقق شيئاً للمتلقي إلّا إذا حققت ما يماثله للمبدع. وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع، يتكشّف لنا زيف النتائج التي أدّى إليها التصور القديم. فالصورة ليست من قبيل «الزينة» الطارئة على المعنى الأصلي، وكأن الشاعر يتمخض ــ كما يقال ــ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، ثم يعد له بعد ذلك ما يلبسه إيّاه من الصور التي تناسبه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه(٢٢٩). إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام. وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي، أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسّدها، بدون الصورة.

وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية، لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرّف على جوانب خفية من التجربة الانسانية. ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلا لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارىء الذي يتلقى.

---

(٢٢٩) ابن طباطبا: عيار الشعر /٥.

المصادر والمراجع

(أ) المصادر

الآمدي:

ــ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥.

ابن أبي الإصبع:

ــ بديع القرآن، تحقيق حفني شرف، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٧.

ــ تحرير التحبير، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة ١٣٨٣ هـ.

ابن أبي الحديد:

ــ الفلك الدائر على المثل السائر (مع المثل السائر)، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٢.

ابن أبي عون:

ــ كتاب التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعيد خان، كمبردج ١٩٥٠.

ابن الأثير:

ــ الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان، تحقيق حفني شرف، الأنجلو، القاهرة ١٩٥٨.

ــ الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفى

جواد، المجمع العلمي، بغداد ١٩٥٦.
ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٢.

ابن باجة:
ـ تدبير المتوحد، تحقيق م. آسين بالسيوس، مدريد ١٩٤٦.

ابن بسام:
ـ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٩.

ابن الجراح:
ـ الورقة، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار فراج، دار المعارف، الطبعة الثانية.

ابن جني:
التمام في تفسير أشعار هذيل، تحقيق أحمد مطلوب وآخرين، مطبعة العاني، بغداد، بدون تاريخ.
ـ الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٣ ـ ١٩٥٦.
ـ سر صناعة الاعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، إدارة إحياء التراث القديم، القاهرة، بدون تاريخ.

ابن حزم:
ـ التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، تحقيق إحسان عباس، دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩.
ـ رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، الخانجي، القاهرة، بدون تاريخ.

ابن خفاجة:
ـ ديوان، تحقيق السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦٠.

ابن رشد:
ـ تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٧.
ـ تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٤.
ـ تلخيص كتاب الحاس والمحسوس، ضمن كتاب أرسطو طاليس في النفس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٩.
ـ تلخيص كتاب النفس وأربع مسائل، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠.
ابن رشيق:
ـ العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٥.
ـ قراضة الذاهب، الخانجي، القاهرة ١٩٢٦.

ابن الزملكاني:
ـ التبيان في علم البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٤.

ابن سلام:
ـ طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢.

ابن سنان:
ـ سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح. القاهرة ١٩٦٩.

ابن سينا:
ـ الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٠.
ـ تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب، قسطنطينية ١٢٩٨هـ.

ـ حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
ـ الخطابة، من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة ١٩٥٤ .
ـ عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة ١٩٥٤ .
ـ فن الشعر، من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٣ .
ـ القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء، تحقيق يان ياكوش، المجمع العلمي التشكوسلوفاكي، براغ ١٩٥٦ .
ـ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٦٩ .
ـ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠ .

ابن شرف القيرواني:
ـ أعلام الكلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٢٦ .

ابن طباطبا:
ـ عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦ .

ابن ظافر الأزدي:
ـ بدائع البدائه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، الأنجلو، القاهرة ١٩٧٠ .

ابن فارس:
ـ الصاحبي في فقه اللغة، المكتبة السلفية، القاهرة ١٩١٠ .

ابن قتيبة:
ـ تأويل مختلف الحديث، مطبعة كردستان العلمية، القاهرة ١٣٢٦ هـ .

ـ تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى الحلبي، القاهرة ١٣٧٣ هـ.
ـ الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٧.
ـ كتاب المعاني الكبير، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند ١٩٤٩.

ابن القيم الجوزية:
ـ الصواعق المرسلة في الرد على الجهمية والمعطلة، اختصار محمد الموصلي، مطبعة الإمام بمصر، الطبعة الثانية، القاهرة ١٣٨٠ هـ.

ابن مالك (بدر الدين محمد بن جمال الدين):
ـ كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، المطبعة الخيرية، القاهرة ١٣٤١ هـ.

ابن المدبر:
ـ الرسالة العذراء في موازين البلاغة، ضمن رسائل البلغاء، تحقيق محمد كرد علي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.

ابن المعتز:
ـ طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٦.
ـ فصول التماثيل، المطبعة العربية، القاهرة ١٩٢٥.
ـ كتاب البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، مطبوعات جب التذكارية، لندن ١٩٣٥.

ابن منقذ (أسامة):
ـ البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الإدارة العامة للثقافة، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٦٠.

ابن المنير:
ـ الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال، بهامش الكشاف للزمخشري.

ابن ناقيا:
ـ الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٦٨.

ابن وكيع:
ـ المنصف، مصورة في مكتبة الدكتور حسين نصار الخاصة.

ابن وهب (اسحق بن إبراهيم):
ـ البرهان في وجوه البيان ـ المعروف بنقد النثر ـ تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧.

أبو حيان التوحيدي:
ـ الامتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.
ـ البصائر والذخائر، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣.
ـ مثالب الوزيرين، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق ١٩٦١.

أبو طاهر (محمد بن حيدر البغدادي):
ـ قانون البلاغة، ضمن رسائل البلغاء، تحقيق محمد كرد علي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٦.

أبو عبيدة (معمر بن المثنى):
ـ مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، الخانجي، القاهرة ١٩٥٤.

إخوان الصفا:
ـ رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٧.

أرسطو طاليس:
ـ الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٩.

إسحق بن حنين:

ــ كتاب أرسطاطاليس وفص كلامه في النفس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٤.

ــ كتاب النفس المنسوب إليه، مع تلخيص كتاب النفس لأبي الوليد ابن رشد، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠.

الأصمعي:

ــ فحول الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزين، المطبعة المنيرية، القاهرة ١٩٥٣.

الباقلاني:

ــ إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤.

البطليوسي:

ــ الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، المطبعة الأدبية، بيروت ١٩٠١.

ــ الانتصار ممن عدل عن الاستبصار، تحقيق حامد عبد المجيد، المطبعة الأميرية، القاهرة ١٩٥٩.

البلوي (أبو الحجاج يوسف بن محمد المالقي):

ــ ألف باء، جمعية المعارف، المطبعة الوهبية، القاهرة ١٢٧٨.

التبريزي:

ــ شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٤.

ــ شروح سقط الزند ــ مع آخرين ــ دار الكتب، القاهرة ١٣٦٤ هـ.

التنوخي:

ــ الأقصى القريب في علم البيان، الخانجي، القاهرة ١٣٢٧ هـ.

الثعالبي:

ــ التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبد الفتاح الحلو، عيسى الحلبي،

القاهرة ١٩٦١.
ـ كتاب نثر النظم وحل العقد، المطبعة الأدبية، القاهرة ١٣١٧ هـ.

ثعلب:
ـ قواعد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٤٨.
مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٠.

الجاحظ:
ـ البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة ١٩٦٨.
ـ الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٤٨.
ـ رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة ١٩٦٥.

الجرجاني (علي بن عبد العزيز):
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، بدون تاريخ.

الحاتمي:
ـ حلية المحاضرة، تحقيق جعفر الطيار الكتاني، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.
ـ الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦٥.

حازم القرطاجني:
ـ قصائد ومقطعات، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٢.
ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦.

الخالديان:
ـ كتاب الأشباه والنظائر، تحقيق السيد محمد يوسف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٨ ـ ١٩٦٥.

الخطابي:
ـ بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.

الخوارزمي:
ـ مفاتيح العلوم، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة ١٣٤٢ هـ.

الرازي (أبو بكر محمد بن زكريا):
ـ رسائل فلسفية، تحقيق بول كراوس، مطبوعات جامعة فؤاد الأول، القاهرة ١٩٣٩.

الرازي (أبو حاتم أحمد بن حمدان):
ـ الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، القاهرة ١٩٥٦.

الرازي (فخر الدين محمد بن عمر):
المحصول في علم الأصول، تحقيق طه جابر فياض العلواني، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكتوبر ١٩٧٢.
ـ نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة ١٣١٧ هـ.

الرضي (الشريف أبو الحسن محمد أحمد):
ـ تلخيص البيان في مجازات القرآن، تحقيق محمد عبد الغني حسن، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٥٥.
ـ المجازات النبوية، مطبعة الآداب، بغداد ١٣٢٨هـ.

الرماني:
ـ النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف.
الزركشي:
ـ البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٥٧.
الزمخشري:
الدر الدائر المنتخب من كنايات واستعارات وتشبيهات العرب، تحقيق بهيجة الحسني، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٦٨.
ـ الكشاف، الحلبي، القاهرة ١٩٣٨.
السكاكي:
ـ مفتاح العلوم، الحلبي ١٩٣٧.
سيبويه:
ـ الكتاب، المطبعة الأميرية، بولاق ١٣١٦ هـ.
السيوطي:
ـ الاتقان في علوم القرآن، المكتبة التجارية، القاهرة، بدون تاريخ.
ـ المزهر في علوم اللغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، عيسى الحلبي، القاهرة بدون تاريخ.
الشريشي:
ـ شرح مقامات الحريري، المطبعة الخيرية، القاهرة ١٣٠٦ هـ.
الصولي:
ـ أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٧.
ـ أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشتر، المجمع العلمي العربي، دمشق ١٩٥٨.
عبد الجبار (القاضي أبو الحسن):
ـ إعجاز القرآن، الجزء السادس عشر من المغني في أبواب التوحيد

والعدل، تحقيق أمين الخولي، دار الكتب، القاهرة ١٩٦٠.

عبد القاهر:
- أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول ١٩٥٤.
- دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة ١٩٦١.
- الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

عز الدين بن عبد السلام:
- كتاب الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، دار الطباعة العامرة، القاهرة ١٣١٣ هـ.

العسكري (أبو أحمد):
- المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، دار المطبوعات والنشر، الكويت ١٩٦٠.

العسكري (أبو هلال):
- ديوان المعاني، مكتبة القدسي، القاهرة ١٣٥٢ هـ.
- كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٥٢.

العلوي (يحيى بن حمزة):
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة ١٩١٤.

العميدي:
- الإبانة في سرقات المتنبي، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١.

الغزالي:
- فرائد اللآلىء، مطبعة فرج الله الكردي، القاهرة ١٣٤٤.
- معارج القدس في مدارج معرفة النفس، تحقيق محمد مصطفى أبو

العلا، مكتبة الجندي، القاهرة ١٩٦٨.

الفارابي:
إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٩.
ـ آراء أهل المدينة الفاضلة، دار العراق، بيروت ١٩٥٥.
ـ جوامع الشعر، مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٧١.
ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣.
ـ كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
ـ المجموع، الخانجي، القاهرة ١٩٠٧.
ـ مجموعة رسائل، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند ١٣٤٤ ـ ١٣٤٦ هـ.

الفراء:
ـ معاني القرآن، تحقيق أحمد نجاتي ومحمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٥.

قدامة بن جعفر:
ـ جواهر الألفاظ، الخانجي، القاهرة ١٩٣٢.
ـ نقد الشعر، تحقيق س. أ. بونيباكر، مطبعة بريل، لندن ١٩٥٦.

القزاز القيرواني (أبو عبد الله محمد بن جعفر):
كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية ١٩٧١.

القزويني (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب):
ـ الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، بدون تاريخ.

قسطا بن لوقا:
ـ في الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ضمن أرسطو طاليس في النفس.

كشاجم:
ـ أدب النديم، المطبعة الأميرية، بولاق ١٢٩٨ هـ.

الكلاعي (أبو القاسم محمد بن الغفور الأندلسي):
ـ أحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

الكندي (يعقوب بن اسحق):
ـ رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٥.

المبرد:
ـ البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، دار مطابع الشعب، القاهرة بدون تاريخ.
ـ الكامل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.

متى بن يونس:
ـ كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

المرتضى (الشريف علي بن الحسين):
أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٥٤.
ـ الشهاب في الشيب والشباب، مطبعة الجوائب، قسطنطينية ١٣٠٢ هـ.
ـ طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٦٢.

المرزباني:
ـ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٤٣ هـ.

المرزوقي:
ـ شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣.

مسكويه:
ـ تهذيب الأخلاق، مطبعة الترقي، القاهرة ١٣١٧ هـ.
ـ كتاب السعادة، المدرسة الصناعية الإلزامية، القاهرة ١٩١٧.
ـ كتاب الفوز الأصغر، مطبعة السعادة، القاهرة ١٣٢٥ هـ.

مهلهل بن يموت بن المزرع:
ـ سرقات أبي نواس، تحقيق محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.

اليغموري (أبو المحاسن يوسف بن أحمد):
ـ نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، تحقيق رودلف زلهايم، فرانكفورت ١٩٦٤.

(ب) المراجع العربية والمترجمة

إبراهيم مدكور: في الفلسفة الإسلامية ـ منهج وتطبيق، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٤٧.

ج. م. جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٨.

احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١.

أحمد أمين: ضحى الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٣٣ ـ ١٩٣٦.

أحمد فؤاد الأهواني: الكندي فيلسوف العرب، مكتبة مصر، ١٩٦٤.
أحمد مصطفى المراغي: تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها، الحلبي، القاهرة ١٩٥٠.
أحمد مطلوب: القزويني وشروح التلخيص، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٧.
أرسطاطاليس: فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.
أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٦٣.
أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.
أمين الخولي: مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب دار المعرفة، القاهرة ١٩٦١.
تشارلتن: فنون الأدب، تعريف زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥.
جابر عصفور: الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.
جلال الخياط: التكسب بالشعر، دار الآداب، بيروت ١٩٧٠.
جولد تسيهر: مذاهب التفسير الإسلامي، ترجمة عبد الحليم النجار، الخانجي، القاهرة ١٩٥٥.
دي بور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٧.
ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧.
ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ١٩٦٣.
سهير القلماوي: فن الأدب ــ المحاكاة، الحلبي، القاهرة ١٩٥٣.
شكري عياد: من وصف القرآن، يوم الحساب والدين، رسالة ماجستير

مخطوطة، جامعة فؤاد الأول، كلية الآداب ١٩٤٦ — ١٩٤٧.
شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، الطبعة الثانية القاهرة، بدون تاريخ.
طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، بدون تاريخ.
طه حسين: البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، مقدمة نقد النثر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨.
عبد الحكيم راضي: فكرة الابتكار في النقد العربي، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.
عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة ١٩٥٨.
عبد الرحمن بدوي: التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، دراسات لكبار المستشرقين، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦.
الإنسانية والوجودية في الفكر العربي النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٧.
عبد القادر القط: حركات التجديد في الشعر العباسي، الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين. دار المعارف، القاهرة ١٩٦٢.
عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢.
علي الجندي: فن التشبيه، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٢.
علي سامي النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤.
غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩.

كراتشكوفسكي: دراسات في تاريخ الأدب العربي، دار النشر «علم»، موسكو ١٩٦٥.

كمال يوسف الحاج: في فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت ١٩٦٧.

كولنجوود: مبادىء الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، بدون تاريخ.

مازن المبارك: الرماني النحوي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق ١٩٦٣.

محمد زغلول سلام: أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١.

محمد عبد الهادي أبو ريدة: نصوص فلسفية عربية، النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٥.

محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا ـ بحث في علم النفس عند العرب، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١.

محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، الطبعة الأولى، بدون تاريخ.

محمود قاسم: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٩.

مصطفى عبد الرازق: الدين والوحي والإسلام، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٤٥.

مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨، نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم القاهرة ١٩٦٥.

هنري كوربان: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة نصير مروة وحسين قبيسي، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٩.

يحيى الجبوري: الاسلام والشعر، مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٤.

(جـ) المراجع الأجنبية

Aristotle: The Art of Rhetoric, L.C. London, 1974.

Bowra (S. Maurice): The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, London 1961.

Brooks (Clěanth): Modern Poetry and the Tradition, London 1948.

Bundy (Murray): The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, Univ. of Illinois 1927.

Butcher (S. H.): Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, Dover Publications, New York 1951.

Downey (J.E.): Creative Imagination; Studies in the Psychology of Literature, Routledge and Kegan Paul, London 1929.

Fogle (R.H.): The Imagery of Keats and Shelley; A Comparative Study, Archon Books, New York 1967.

Friedman (Norman) : The Imagery from Sensation to Symbol, The Journal of Aesthetic and Art of Criticism, Vol XII 1932.

Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger . Princeton. Univ Press 1969.

Imagination, P.E.P.P.

Hulme (T.E.): Speculations, Edited by H. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960.

James (R.A.S.): The Making of Literature, Mercury Books, London.

Lewis (C. Day): The poetic Imag, Jonathan Cape, London 1966.

Murry (J. Middleton): The Problem of Style, Oxford Univ. Press. London 1930.

Metaphor; in Countries of the Mind, 2 nd Series, London 1972.

Nowottny (Winifred): The Language Poets Use, The Athlone Press, London 1931.

Press (John): The Fire and the Fountain, Methuen, London 1966.

Richards (I.A.): The Philosophy of Rhetoric, Oxford Univ. Press, New York 1967.

Shibles (Warren A.): Analysis of Metaphor in the Light of W.M. Urban's Theories, Mouton, 1971.

Spender (Stephen): The Making of a Poem; The creative Process, Edited by Brewster Ghisein, A Menator Book, New York 1952.

Thomas (Owen): Metaphor and Related Subjects, Random House, New York 1969.

Wellek (René) and Warren (Austin): Theory of Literature, A Harvest Book, New. York, 1956.

Whalley (George): Poetic Process; An Essay in Poetics, Routledge and Kegan Paul, London 1953.

المحتويات

مقدمة ٧
الفصل الأول: طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ١٣
١ ـ مصطلح الخيال ١٣
٢ ـ سيكولوجية التخيل ٢٦
٣ ـ طبيعة التخيل وفاعليته ٤١
٤ ـ التخيل الشعري ٥٢
٥ ـ التخييل الشعري ٦٥
٦ ـ التخييل والتهوين من شأن الشعر ٧٢
٧ ـ الصنعة والالحاح على الذاكرة والحفظ ٨٥
الفصل الثاني: الأنواع البلاغية للصورة الفنية ٩٩
(أ) المهاد التاريخي
١ ـ تقديم ٩٩
٢ ـ بيئة اللغويين ١٠٣
٣ ـ بيئة المتكلمين ١٢٣
٤ ـ بيئة الفلاسفة ١٤٤
الفصل الثالث: الأنواع البلاغية للصورة الفنية ١٧١
(ب) طبيعة الاستعارة والتشبيه
١ ـ مفهوم التشبيه ١٧٢
٢ ـ التشبيه وايقاع الائتلاف بين المختلفات ١٨٥
٣ ـ علاقة التشبيه بالاستعارة ١٩٨
٤ ـ مفهوم الاستعارة في القرن الرابع ٢٠٤
٥ ـ اتفاق النقاد في النظرة إلى الاستعارة ٢٢١

٦ ــ عبد القاهر وتأصيل مفهوم الاستعارة ٢٢٤
٧ ــ تأثير عبد القاهر في المتأخرين ٢٤٦
الفصل الرابع: التصوير والتقديم الحسي ٢٥٥
١ ــ طرح الجاحظ للفكرة ٢٥٥
٢ ــ تطور الفكرة في الدراسة الأسلوبية للقرآن ٢٦١
٣ ــ تطور الفكرة في الدراسة الأسلوبية للشعر ٢٧١
٤ ــ العلاقة بين الشعر والرسم ٢٨٤
٥ ــ التقديم الحسي والخصائص النوعية للشعر ٢٩٤
٦ ــ تأصيل حازم لمفهوم التقديم الحسي ٢٩٨
٧ ــ ارتباط التقديم الحسي بمفهوم المحاكاة ٣٠٧
الفصل الخامس: أهمية الصورة ووظائفها ٣١٣
١ ــ علاقة الصورة بالمعنى ٣١٣
٢ ــ أهمية الصورة ٣٢٣
٣ ــ وظائف الصورة ووظائف الشعر ٣٢٨
٤ ــ الشرح والتوضيح ٣٣٢
٥ ــ المبالغة ٣٤٣
٦ ــ التحسين والتقبيح ٣٥٣
٧ ــ الوصف والمحاكاة ٣٦٣
٨ ــ تقييم أخير ٣٨٢
المصادر والمراجع ٣٨٥

الصورة الفنية

لقد حاولت أن أتعامل مع التراث النقدي والبلاغي على أساس من النظر إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف التي ساهمت في إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة، مثل الفلسفة وعلم الكلام، واللغة والتفسير. ومما حتّم ذلك التعامل أن المنظرين الأساسيين للنقد والبلاغة العربية كانوا من المتكلمين، والصلة بين المتكلمين والفلاسفة صلة وثيقة، فضلاً عن أنهم كانوا علماء لغة أو تفسير بارزين.

ولقد حاولت أن أنظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية. ولا شك أن ذلك الفهم كان يوجه اختياري للمشاكل، أو لطريقة العرض، كما كان يعينني على اتخاذ موقف نقدي مما اعرض. ولكني - في نفس الوقت - كنت مدركاً للمزالق التي تؤدي اليها النظرات المعاصرة إذا طُبقت تطبيقاً عشوائياً على مادة قديمة، أو إذا تحمس لها الباحث حماساً مفرطاً. ولهذا وضعت دائماً في اعتباري أنني أتعامل مع تراث له ظروفه وطبيعته الخاصة، أبحث عن جوانب الأصالة فيه، كما أبحث عن جوانب الزيف، ويؤرقني البحث عن العلل والأسباب التي أدت إلى هذه أو تلك.

«لا يكون المتكلم جامعاً لأفكار الكلام متمكناً في الصناعة، يصلح للرياسة، حتى يكون الذي يحسن من كلام الدين في وزن الذي يحسن من كلام الفلسفة والعالِمُ عندنا هو الذي يجمعهما».

الجاحظ

المركز الثقافي العربي

ص ب ١١٣/٥١٥٨

ص. ب 4006 - الدار